زدني علماً

موريس سيرُولّا

الفن التكعيبي

ترجمة

هنري زغيب

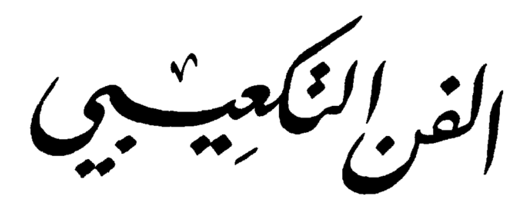


الفن التكعيبي

اهداءات ٢٠٠٠

أ.د. حبيب الشاروني
أستاذ الفلسفة بكلية الآداب

موريس سيرولّا



ترجمة

هنري زغيب

منشورات عويدات

بيروت - باريس

١٩٨٣

الطبعة الاولى

الطبعة الأولى ١٩٨٣

الفصل الأول

ما هي التكعيبية ؟

« هرمت ولم أحقق شيئاً ، ولم يعد لي متّسع لأحقق بعد أي شيء . وسأبقى بدائياً في الخط الذي اكتشفته » .

بهذا ـ قبيل وفاته عام ١٩٠٦ ـ همس بول سيزان إلى اميل برنار .

ولم يعد سيزان يعلم أن هذا « الخط الذي اكتشفه » سيسير عليه إلى الاكمال والتطوير : بابلو بيكاسو وجورج براك ، محدثين أجرأ الثورات التي عرفها فن الرسم .

١ ـ لمحة شاملة عن الرسم الفرنسي في فترة ١٩٠٦

في تلك الفترة ، كانت عدة تيارات تتنازع الرسم الفرنسي .

فالانطباعية [١] ـ هذه الومضة السريعة في اللحظة المرئية

---

(١) راجع ، لدى منشورات عويدات ، وفي سلسلتها « زدني علماً » كتاب « الفن الانطباعي » لمؤلف هذا الكتاب موريس سيرولاّ وترجمة هنري زغيب .

الهاربة على شقعة الضوء ـ كانت ما تزال نابضة مع رائدها كلود مونيه (« مشاهد من لندن » ـ ١٩٠٤ ، « مشاهد من البندقية » ـ ١٩٠٨ ـ ١٩٠٩ ، « باقات النيلوفر » ـ ١٨٩٩ ـ ١٩٢٦) . وكان رنوار ـ في مرحلته الحياتية الأخيرة (كاني ١٩٠٣ ـ ١٩١٩) ورغم محافظته من الانطباعية على الضوء وبهرجة اللون ـ عرف كيف يحفظ من أبحاثه في الشكل ، منذ ١٨٨٣ ، حس الحجم والهيكلية ، وكلاهما يجسده الخط المنحني . في هذه الفترة ، كان ديغا أصيب بالعمى ولم يعد يرسم وانصرف إلى النحت حتى وفاته عام ١٩١٧ . وكان عهدئذ يتتبع جهود الرسامين التكعيبيين حتى قال يوماً : « يبدو لي ان هؤلاء الشباب يسعون إلى ما هو أصعب من الرسم » .

أما النيو انطباعية ـ وهي عقلنة منهجية وعلمية لمبادىء الانطباعية ـ فأكملت بعد وفاة سورا المبكرة عام ١٨٩١ ، في آثار بول سينياك .

وأما النابيّة ، التي ظهرت عام ١٨٨٨ ، فبشرت بالرسم ذي اللون الموحّد ، وبالحلقات والدوائر التي تؤسلب الشكل وتخطط له . وإذ هي سكونية ، جنحت غالباً إلى الطابع التزييني . لذا ، رفضت الانقياد للطبيعة ، وفق نظرية موريس دنيس : « يجب التذكر دائماً أن اللوحة ـ قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو أي صورة أخرى ، هي أولاً مساحة

مطلية بالألوان المتأفعنة في ترتيب معيّن » . وانتهت النابية تاريخياً عام ١٩٠٣ ، وراح ممثلاها الرئيسيان بونار وفيلار يرسمان وفق نزعاتهما الخاصة : بونّار ، بتياره اللاشكلي ، انقاد إلى زوغة اللون التي خلقت عنده جواً رهيفاً ، وفيلار ظهر مكملاً لشاردان .

آخر التيارات التشكيلية زمناً : التوحشية المولودة في معرض الخريف عام ١٩٠٥ . لكنها لم تطل عهداً ، وانطفأت عام ١٩٠٧ ، تاركة أثر الانصراف إلى اللون في لطخات من صنع الغريزة ، ضدّ جميع القواعد ، في حرية مطلقة للتعبير . والتوحشيون ، رافضين النماذج والانعكاسات الضوئية وتضادات النور والظل ، كانوا - في آن معاً - ورثة التعبيرية التلوينية مع فان غوخ ، والتصويرية المسطحة الدائرية مع غوغان . وفنهم - الضدّ الثقافي - مرتكز على الحس المباشر والفجائي . لكن التوحشية نفسها ، تطورت نحو مفهوم ثقافي أعمق ، تحت تأثير دورين وفريتز وخاصة ماتيس الذي صرّح يوماً : « عليّ رسم جسد امرأة . سأختصر معنى الجسد في خطوطه الرئيسية » . وهذه العبارة - الداعية إلى العودة نحو رسم أكثر ترتيباً وتنسيقاً وتأليفاً وتناغماً ، حيث للخط دور بارز - تصوّر تدرجاً ثابتاً بين التوحشية والتكعيبية ، فإذا هذه مضادة لها إنما تبقى متحدرة منها . وكثيرون من التوحشيّين (دورين ،

ماتيس ، دوفي ، فلامنك) ، لامسو التكعيبية ، حتى أنّ أحد اللذين خلقوا هذه الأخيرة ـ جورج براك ـ بدأ توحشياً .

وإذا التكعيبية أخذت عن التوحشية بعض عناصرها التشكيلية (اللون الموحّد ، التخلي عن النماذج المجسمة ، الانعكاسات ، تضادات النور والظل) ، فهي تفترق عنها بالايديولوجية والهدف المنشود . وكما قام النيوكلاسيكيون ضد الفن الداعر في القرن الثامن عشر ، قام التكعيبيون ضد مبالغات التوحشيين التاركين عملهم حراً من كل رقيب إلا الغريزة .

٢ ـ تحديد التكعيبية ـ مبادئها الجمالية

يصعب تحديد التكعيبية عامة ، لتعقيدها وتضادّها وتناقضها . وهي تطورت في استمرار ! ولا إلحاح لتبنّي رأي أبولينير فيها ، إذ يقسمها مراحل أربع ، بل نميّز ـ بعد تكعيبية سيزان الأولى ـ مرحلتين كبريين : التكعيبية التحليلية ، والتكعيبية التأليفية (نعود إليهما في الفصل الثالث مع تاريخية الحركة ، وفي الفصل الرابع مع الروّاد) .

سنحاول في هذا الكتاب ، أن نستخلص جمالية ، أسُسُها تنطبق تارة على مرحلة ، طوراً على أخرى . وكذلك الأمر حين كلامنا على المسائل التقنية . فلكل رسّام طريقته الشخصية في فهم التكعيبية وترجمتها عملياً ، وفق مزاجه الخاص .

والتكعيبية ـ المولودة بين ١٩٠٧ و ١٩٠٨ ـ كانت ثورة في طريقة الرؤ ية ، بل في طريقة استيعاب الرؤ ية . فالرسامون التكعيبيون لا يرون بأعينهم ما في الطبيعة ، بل « بأفكارهم » ، وفق المفهوم الذي لديهم عن الشيء أو الشخص الممَثلين في الرؤ ية . إذن ، هم لم يعودوا يترجمون المنظر ، على لوحاتهم ، كما هو المنظر (مثل الانطباعيين) ، بل ينقلون منه جوهره ، أو ما يعتقدونه جوهره ، مما يؤدي بهم إلى انقلاب تام في الفن التصويري ، وإلى قطيعة (لا سابقة لها) مع رؤ ية العالم الموروثة من عصر النهضة .

في مسَلّمة الفيلسوف مالبرانش ، أن « الحقيقة ليست في حواسنا ، بل في فكرنا » . وهوذا براك يتبنّى حرفية هذه المسلّمة ، ليقول إن : « الحواس تشوّه ، فيما الفكر يبني » . من هنا عودة الفكر إلى الصدارة في الفن ، وامتلاكه الرؤ ية والأحاسيس ـ على نقيض الانطباعية والتوحشية ـ ، حتى لينطبق على التكعيبية قول ليونار دوفينتشي ان « الرسم شيء فكري » ، إذ التكعيبية « شيء فكري » ، و « فن الفهم والاستيعاب » لا فن الانفعال فقط . وهذا ما يؤ كده غليز وميتزنغر ـ الرسامان اللذان انضما إلى التكعيبية وكتبا عام ١٩١٢ ملخصاً لآرائهما في كتاب « عن التكعيبية » ـ ويقولان ان « العالم المرئي لا يصير العالم الواقعي إلا بفعل الفكر » . ويقابل هذا القول ، تحديد

الشاعر غيّوم أبولينير ـ اللصيق بالرسامين التكعيبيين والواضع عن تيارهم ، عام ۱۹۱۳ ، كتاب : « الرسامون التكعيبيون . تأملات جمالية » ـ إذ يقول ان على الرسم أن يكون « لا فن التقليد والنقل ، بل فن استيعاب يسمو حتى الخلق والابداع » . ففي رأي أبولينير ، أن الرسامين الشباب يريدون « التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية » . وهم ينتسبون إلى فئة من الفنانين حددها فوسيّون في كتابه « حياة الأشكال » : « ثمة مثقفون للشكل يجهدون إلى استيعابه فكرة ، وتنظيم حياته وفق حياة الأفكار » .

حتئذٍ ، كان الرسامون ينقلون الحجم والمدى على مساحة مسطحة هي القماشة ـ أي كانوا ينقلون بعدين ليعبّروا عن ثلاثة أبعاد ـ بخدع الوسائل التقليدية الأكاديمية وأبرزها الرئاية . هذه الخدعة الاصطناعية ، يرفضها التكعيبيون . فانهم ، لينقلوا إلى المساحة المسطحة ، الحجم والمدى ، يستخدمون تراكب سطحين هندسيين ، كما في النقيشات النافرة لدى الأقدمين ، أو كما في اللوحات النيوكلاسيكية . وإذ هم لا ينقلون الشيء « المرئي » بل « المفتكَر » ، سيقلّبونه في جميع وجوهه ، حتى المخفية منها ، مستخدمين الشفافية للحدس بعناصر جديدة من خلال مساحات تبدو ـ موضعياً ـ غير شفافة . ثمة هنا رؤ ية متعددة ، لكن كل وجهة رؤ ية تبقى جزئية ، فيكدس الرسامون

الوجهات جميعها والزوايا جميعها ، ومن تراكب الوجهات والزوايا ، يبدو الشيء ظاهراً من كل جوانبه . ويكون لهم أيضاً أن يفككوا اللون والشكل ليعودوا إلى تراكبهما من جديد .

هذا المفهوم بدا صدمة للمفاهيم السلفية الكانت تنظر إلى الفنان عبر العصور ، في الغرب ، على أنه مرآة العالم ، وينقل من زاوية نظر واحدة . إنما ، بين أجزاء هذا الشيء المحلل ، كان عليهم القيام باختيار لاعطاء حصيلة المشهد بالتعبير عن العلاقات بين الأشياء نفسها » . هكذا ، تصير الأجزاء المختارة - الصور التذكارية - العلامات الموحية التي وحدها - برأيهم - تستطيع تصوير الشيء في كلّ واقعه .

هذا الانصراف التام إلى « الشيء » ، وهو يدفع الرسامين إلى الأخذ به في كلّيته ، دفع بهم أيضاً إلى وضعه على قماشاتهم في استمرار ، عكس الانطباعيين الذين لم يكونوا يهتمون إلا للمفاهيم العابرة ، والظواهر السطحية ، ملتقين في هذا مع النظرية الأفلاطونية : « الحواس لا تستوعب إلا ما يجري ، فيما الفكر يستوعب كل ما يبقى » . من هنا ، كان فكرياً و « ضد » الحس ، رسم التكعيبيين الذين راحوا « يدورون حول الشيء ليلتقطوا جميع زواياه المنظورة التي ، في ذوبانها على مساحة واحدة ، تعيد تركيبه في جميع أبعاده » .

ومن هنا ، رفضُ التكعيبيين للتيار الذي يعرّي الشيء من

طبيعته فيُفقده طابعه الخاص ، لذلك أبقوا على تفضيلهم للطبيعة الصامتة . ولذا ، جاءت جميع أعمالهم جامـدة . فاللوحة ، يقول غليز ، « هي تعبير صامت وجامد » . (في كتابه « التكعيبية ووسائل فهمها » ـ ١٩٢٠) .

وإذا التكعيبية تعتبر ان « اللوحة ليست مدينة بشيء للطبيعة ، بل هي تستخدم الأشكال والألوان لا لغاية التقليد بل لقيمتها التشكيلية » ، فالجمالية التكعيبية ـ ولو هي بعيدة عن الطبيعة ـ تنطلق من أساس واقعي بحت ، إذ تريد استيعاب الشيء أو الشخص في كلّيته الواقعية لا في رتابته الاصطلاحية التي قد تخطىء العين المجردة رؤيتها . وهذا الاصرار على الاغراق في الواقعية [١] ، تَطَوَّرَ أحياناً إلى بلوغ خدعة العين ، في الرسم الخداع ، الذي فيه ، على البعد ، وهم الحقيقة .

عن شارل سترلنغ ، أنّ خدعة العين (الرسم الخداع) ، طريقة تقنية تهدف إلى النقل الدقيق ، الفوتوغرافي . ولا خيار فيه للرسّام ، بل كلّه منقول بتقنية متقنة ، رقشاتها لا تدركه العين المجرّدة . هنا ، يحاول الرسم أن ينسي طابعه كرسم ، ليدّعي كونه جزءاً من الواقع . على أن التكعيبيين غالباً ما

---

(١) حول الواقعية ، راجع لدى منشورات عويدات سلسلة زدني علماً « الأدب الطبيعي » لبيار كونيي ترجمة هنري زغيب .

يستعملون الورق ـ ورق الجرائد ـ يلصقونه على لوحاتهم . وفي هذا ، عبر الاسبانيَين بيكاسو وخوان غريس ، ارث النحت المتعدد الألوان ، الآتي من فن أسبانيا حيث المسيح ذو شعر حقيقي وهدبين حقيقيين وأظافر حقيقية . . . لكن خدعة العين هذه ، لدى التكعيبيين بقيت جزئية . وهم كانوا يضعون في لوحاتهم ما ذكره كانوايلر في كتابه « خوان غريس : حياته وآثاره » ـ ١٩٤٦ ، وسمّاه « التفاصيل الواقعية » لتسدي إلى المشاهد « داخل التركيبات الصعبة التفكيك ، إشارات إلى قراءة أكثر ضمانة ، وغوص أكثر عمقاً في فهم اللوحة » .

مع هذا ، ورغم الطابع المقفل الغامض في العديد من لوحاتهم ، يصر التكعيبيون على أنهم أقرب من أسلافهم إلى الواقع ، إذ هم ينقلون الشيء في دقة أكثر . وتمكنوا ، في لوحات كثيرة لهم ، أن يبلغوا مآربهم التشكيلية . حول هذه النقطة ، كتب جان كوكتو في « باري ـ ميدي » (٢٣ حزيران ١٩١٩) : « انهم يتبنون أصغر تفصيل يرونه ، فيحملونه إلى إطار ذي طابع غير منتظر ، دون أن يفقد شيئاً من قوّته الموضوعية . أنها المشابهة ، لا خدعة العين . انها خدعة الفكر بعد التشويه الذي يلحق النظر » .

على أن التكعيبيين تخطوا هذا التعطش إلى الواقعية اللصيقة ، وصولاً إلى اللاواقع ، إلى نوع من التجريد . بعدها ، لا يعود الموضوع (الشيء) ممثلاً على اللوحة ، بل

مشبهاً به في خطوط وألوان وحدهم الضليعون يعرفون قراءتها .
حول هذا ، قال أحد منظّري الحركة : « هكذا ، تصبح اللوحة دمجاً كيفياً لأشكال معرّاة من معناها الحقيقي ، اجتماعها معاً لا يمثل أي موضوع معين » . إذن ، فالتكعيبيون يتبنون ، حول الشكل ، المفهوم نفسه الذي قاله فوسيون في كتابه « حياة الأشكال » : « سنبقى دائماً مشدودين إلى البحث عن معنى آخر للشكل ، وإلى دمج فكرة الشكل بفكرة الصورة التي تنقل الشيء كما هو ، مدموجة جميعها مع فكرة الاشارات ، والاشارة ، هنا ، معناها أن للشكل معنى واضحاً محدداً » .

ثمة فنانون ، انطلقوا من هنا ، لا من الطبيعة بل من شكل مُتَصوَّر سلفاً ، ليكونوا منه موضوعاً . وفي هذا ، قال خوان غريس : « انطلق من شكل اسطواني لأرسم به قنينة » . وإذا كان كل منهم ينقل رؤ يته هو ، ومفهومه هو للأشياء ، صار الفن شخصياً بعدما رفض طويلاً أن يكون شخصياً وتعبيرياً . وذلك ما جاء في كتاب غليز وميتزنغر : « لا واقعي بدوننا ، ولا واقعي إلاّ تلاقي حسّ معين مع توجه عقلي فردي . الموضوع ، الشيء ، لا شكل له في المطلق . له عدة أشكال ، على عدد ما في قطاع التفسير من زوايا نظر . وعلى عدد العيون التي يمكنها النظر إلى الشيء ، ثمة لوحات تصوّر هذا الشيء . وكذلك ، على عدد العقول التي يمكنها فهمه ، ثمة صور أساسية له » . وهو هذا بالضبط ما

عناه مرسال بروست في « السجينة » : « الكون صحيح في نظرنا كلنا ، ومتباين في نظر كلٍّ منا على حدة . فهو ليس كوناً ، بل ملايين على عدد ما فيه من خوخ وعقول بشرية تستيقظ كل صباح » .

بعد هذا ، بات الفنان أكثر انفتاحاً وحرية إزاء الطبيعة . يقول أوزانفان وجانريه : « الهدف هو في إلغاء الموضوع الخارجي وصنع لوحات حقيقية لا تصاوير بعيدة الشبه أو قريبته » . ويطلق غليز وميتنزنغر النظرية نفسها : « على اللوحة ألاّ تقلّد شيئاً ، وأن تمثل في عريها بذاته ، مبرر وجودها » . ويعود غليز في كتاب له آخر(«الرسم وقوانينه » ـ ١٩٣٣) : « ليس حتماً على الرسم أن يذكرنا بوعاء ماء ، أو بقيثارة أو بكوب ، بل بمجموعة من العلائق المتناغمة في هيكل خاص ضمن إمكانات اللوحة نفسها » . وهوذا غيّوم أبولينير يقول : « كل ألوهة تخلق من على صورتها . هكذا الرسّامون . وحدهم المصوّرون الفوتوغرافيون ينقلون الطبيعة كما هي الطبيعة » . ويضيف في مكان آخر من كتابه : « الرسامون التكعيبيون : تأملات جمالية » : « هؤلاء الرسامون ، ان هم ما زالوا يراقبون الطبيعة ، لم يعودوا يقلدونها أو ينقلونها ، ويتحاشون في تأنٍ نقل المشاهد الطبيعية المشاهَدَة . لم تعد لدقة النقل أية أهمية ، بعدما صار الفنان يضحّي بكل شيء أمام الحقيقة وضرورات الطبيعة المنفوقية التي يفترضها

ويتخيلها دون أن يكتشفها . ولم تعد للموضوع ـ الشيء أية أهمية تُذكَر » .

هذا الموضوع ، تناوله جان كوكتو في دراسة له عن بيكاسو ، جاء فيها : « حياة اللوحة مستقلة تماماً عن حياة ما تنقله اللوحة . ومن هنا قبولنا بتكوين خطوط حية ، بعدما مُحرِك هذه الخطوط لا يعود الأبرز بل يصير الوسيط . بعد هذا الفهم لذوبان الوسيط ، لم تعد إلا خطوة واحدة ، إذ صارت الغاية هي الوسيلة ، وهي هذه ، الجرأة الأقوى في كل تاريخ الرسم مما نشهده عام ١٩١٢ . ما الذي يبقى ؟ تبقى اللوحة . ولا يبقى من اللوحة إلا اللوحة » .

بهذا ، تصير اللوحة نفسها هي الموضوع ـ الشيء . يقول غليز (في كتابه : « الرسم وقوانينه ») : ان اللوحة ـ الموضوع لا تعود اختصاراً أو تضخيماً للمشاهد الخارجية ، ولا تعداداً لأشياء أو عناصر منقولة من بيئة أو إطار تكون فيه حقيقية ، ولا تعود فيه مجرّد مظاهر . تصير بعدها واقعاً حسياً واضحاً . وتتخذ استقلاليتها المشروعة كما كل كائن طبيعي أو سواه . ولن تتخذ مقياساً إلا مقياسها ، أي لا تعود تحث على فكرة المقابلة بالتشبيه » . . .

ويقول غليز في مكان آخر أن الرسامين يستنتجون عندها أن « . . . الوجود الواقعي للوحتهم ـ بمعزل عما كانت ستصير ،

وفي كونها مشدودة إلى إطارها ـ كان سطحاً فارغاً ، أو شيئاً تشكيلياً أو شكلاً كاملاً » . ويذكرنا هذا بمالارميه الذي ، كما يقول عنه شارل شاسيه (في « حب الفن » ـ ٨ آب ١٩٢٢) : « كان مثاله الأعلى الأدبي الصفحة بيضاء بلا كلمات ، حيث بعض النقاط والحروف ، مبعثرة هنا وهناك ، تضوىء على الفكرة ، أو كان مثاله حين يختزن الكلمات ، تختفي الحصيلة نفسها . وعلى حدود الجنون القول ان مثاله الأسمى : الصفحة البيضاء ، التي توحي بالكثير إذ لا حرف موحياً فيها » .

هكذا ، من تحوير إلى تحوير ، أو بل من إعادة إلى إعادة ، إذا بالرسم ـ هذا النقل الدقيق للموضوع ـ الشيء تحت جميع زوايا رئايته ـ يتحول ، كما يقول أبولينير ، إلى رسم صاف ذي صدى ورجع شاعريّين . من هنا ان الواقعية المعمقة تتحول إلى روحانية مشرقة هي الدفقة الصافية .

ثمة غير تحديد للجمالية التكعيبية ، أبرزها تحديد خوان غريس : « انها خلق مجموعات جديدة من العناصر المعروفة الكوّنتها تشابيه واستعارات تشكيلية بحتة » . وهوذا بيكاسو نفسه يقول : « فسروا التكعيبية بمعادلات رياضية ، وهندسية ، وسيكولوجية نفسانية . هذا ليس سوى كلام أدبي . نحن لا نرى في التكعيبية إلا وسيلة تعبير عما تراه أعيننا وعقولنا ، بما تستطيعه إمكانات التصوير والألوان » .

٣ ـ التنفيذ التقني

هذه الجمالية الجديدة ، نفذها التكعيبيون بتقنية خاصة تتميز بأولوية الخط والشكل وهما عقليان ، قبل الضوء واللون ، وهما حسيّان . فالشكل يبدو لهم « محمّلاً بخصائص مشابهة لخصائص اللون . وهو يتأقلم محتكاً بشكل آخر ، فيبرز أو يضعف ، يتكاثر أو يضمحل . فرُبّ شكل اهليلجي يتحول إلى دائري لمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا . وربّ شكل أبرز من سواه ، يطبع اللوحة كلها بطابعه الخاص » . (غليز وميتزنغر) .

أولوية الشكل هذه ، تلتقي مرة أخرى ، مع النظرية الأفلاطونية : « ما أقصده بجمال الشكل ، ليس ما يفهم العامة بهذا التعبير ، من أنه جمال الأشياء الحية أو تماثلاتها ، بل ما هو مستقيم ودائري ، مع المساحات والأجسام الصلبة المتناسبة مع الخط المستقيم والدائري بواسطة البيكار والخيط والمثلث ، لأن تلك الأشكال ليست ، كما سواها ، جميلة تحت منظار معيّن ، بل جميلة في ذاتها » .

لذلك ، تخلى التكعيبيون عن اصطلاح الرئاية في الخط ، ولا يعودون يبحثون عن المدى والمناخ ، بل يثيرون ، على مساحة مسطحة ، الأحجام وسماكة الأجسام الصلبة والبعد الثالث ،

بواسطة تراكب المسطحات » . في هذا يقول كانوايلر : « تعود الفسحة إلى ما كانت عليه مع رسام العصور الوسطى : مجرد مكان لتلاقي الأجسام » . ولم يعد الفنانون يجسمون الأحجام تحت الضوء بواسطة لعبة النور والظل (بتصوير الجسم جهة في النور وأخرى في الظل) ، بل بعد تقليبها على مسطحات مبسطة وفق تكعيبية سيزان ، فيروحون يراكمون المساحات على القماشة (كل سطح لجهة من الجسم : من الوجه والجانب والفوق والداخل والقطع . . .) في أشكال مفككة ، ويرسمونها بحيث تظهر جميعها في اللوحة ، تحت شكلها الواحد الكامل البادي للمشاهد دفعة واحدة من كل جوانبه الظاهرة وغير الظاهرة مباشرة .

هذا التعدد في سطوح المساحات ، (السطوح المتراكبة وفق صُفَيحات ذات ضلوع كما ضلوع الماس المنحوت) ، هو طابع مرحلة من التكعيبية تسمى التكعيبية التحليلية ، يعطي لوحات التكعيبيين ظاهراً يشبه الصَفّاح (جرم صلب متعدد الصفحات) ويصعب تفكيكه لقراءته .

تلك الصفيحات الهندسية ، اخترقها التكعيبيون بـ « المرورات » ، وهي مجموعة التقاطعات التي وصفها اندريه لوت (في كتابه « حب الفن ـ تاريخ الفن المعاصر » ـ ١٩٣٣ ـ ١٩٣٤) بأنها « الاشارة ، ذات التعبير الرشيق والمتناغم للمناخ

الذي يتدخل في غير موضع من شكل الأشياء . انها تعني ، أكثر فأكثر ، أن اللوحة ـ وهي اندماجة « أشياء ـ مواضيع » مجتمعة غير متذائبة ـ تبقى صورة مغلقة مؤلفة من صور مفتوحة » . أي ان الأشكال ليست متراكبة فحسب ، بل هي شديدة التداخل .

إن علم التصوير هو ـ كما يحدده غليز وميتزنغر ـ في « جعل علاقات بين الخطوط المنحنية والخطوط المستقيمة » . وهو عاد يتخذ مكانة كان فقدها منذ إنغر [1] الذي يطوي له التكعيبيون احتراماً كبيراً . وهذا ما قصده موريس رينال في قوله : « بعد سيطرة اللونالكانيغرق في انهيارات تعبة متعبة ، قامت سيطرة التصوير للتصوير » .

فاللون عندهم ـ وهم في هذا ورثة سيزان ـ عنصر مقرون بالشكل يقول غليز وميتزنغر : « كلّ تغيّر في الشكل ، رديفه تعديل في اللون . وكل تعديل في اللون يستتبع شكلاً » . لكنهم لا يتبنون مبدأ سيزان : « حين اللون في غناه ، فالشكل في امتلائه » ، بل يعبّرون عن كل تغيير في اللون بصُفيحة جديدة . هكذا ، تتوالى ، متراكبة ، الصُفَيحات الزاهية والصُفَيحات القاتمة ، كل منها ينقل انعكاساً أو ظلّاً ، ويحلّ مكان النور والظل التقليديين .

---

(١) حول هذا الموضوع ، راجع لدى منشورات عويدات ، سلسلة « زدني علماً » ، كتاب اندريه ريشار المهم « النقد الجمالي » من ترجمة هنري زغيب .

مسألة اللون معقدة لدى التكعيبيين ، وهي خضعت لتطوّر ملموس . فلوحاتهم في البدء كانت مجرد رسوم تدرّجية من الرمادي إلى البني إلى الترابي إلى الصلصالي إلى الألوان الخافتة والباهتة . وكانوا يتجنّبون اللون ، « خطأ » الانطباعيين والتوحشيين . كما كانوا ـ رغبة في خلق التناغم واحتراماً لوحدة اللوحة ـ يحصرون العمل على المُلْوَن في شغل اللون الواحد . من هنا أن النور الضعيف ، الذي بلا توهّج ، والتجريدي ـ إذا صح التعبير ـ ، يذكّر بدافيد والنيوكلاسيكيين . لذا راح اللون يعود تدريجياً إلى الرسم ، وراح يتركز الاصرار على نقل لون الشيء كما هو هذا اللون ، وهو الذي لا يتغيّر مع تسلّط النور عليه .

هذا التحوّل ، جزء من إرادة التكعيبيين في نقل الشيء كما هو جوهره لا كما هو ظاهره . وهذه المسألة معقّدة ، لأن ضرورة تطويع الحجم تستتبع إفساد اللون الأساسي للشيء . هنا ، لجأ التكعيبيون إلى أسلوب جديد : فصل الشكل عن اللون . فيتحدّد اللون الأساسي دون تجريده من توابعه . بهذا ، ينفصل اللون الأساسي عن الشكل الأساسي ، لينمو على اللوحة وفق تناغم يكون خاصاً به .

وراح التكعيبيون يطبّقون اللون ، في طريقة غير شخصية ! لا تبدو فيها اللمسة قط . وعوض المادة التصويرية ، راحوا بدءاً من عام ١٩١٢ ، يستخدمون الورق الملصق أو مواد

أخرى يلصقونها رأساً على اللوحة : ورقاً يشبه الخشب أو الرخام ، ورق الجرائد ، علب السجائر ، الكرتون ، قطعاً من قماش أو مرآة ، الخ . . . وكان لهم أحياناً أن يمزجوا مع ألوانهم رملاً أو رماداً ليجعلوها خشنة .

وسجّلت التقنية التكعيبية عودة إلى البناء والتأليف : فلكل لوحة قواعدها الداخلية ، وإيقاعها الخاص وهيكليتها وتوازنها . ويمكن على اللوحة هذا الكلام للشاعر بيار ريفيردي على القصيدة : « منطق الأثر الفني هو في هيكليته . وحين يتوازن هذا المجموع ، فيقوم مستقلاً ، صار عندها منطقياً » . وهوذا جينو سيفيريني - الكان لفترة متحمساً للتكعيبية - يشرح في كتابه « من التكعيبية إلى الكلاسيكية » (١٩٢١) ، فيذكر أنّ « على الأثر الفني أن يكون متناسقاً متناغماً ، أي أن كل عنصر منه يرتبط بالمجموع في علاقة ثابتة تابعة لعدد من القوانين . ويمكن تسمية هذا التناسق الحي الحاصل من العلاقات : توازن علاقات ، إذ التوازن هكذا لا يعود نتيجة تساويات أو توازٍ كما نفهمه اليوم ، بل ، على العكس ، نتيجة علاقة أرقام أو نسب هندسية تشكّل توازياً بالتوازنات » .

من هنا أن الرسامين - مدفوعين برغبة التوزيع المتناسق بين مختلف عناصر اللوحة - لا يعودون يتجاهلون القاعدة الذهبية ، ولا النسبة الالهية ولا الأبحاث الرياضية ، بل راحوا يطرحون ،

مبدأً ، « عدم تساوي الأجزاء » وضرورة « ترك الاستقلالية لخصائص كل جزء » ، مع تركيز التأليف على إيقاع معيّن . عندها يبلغون اللاتوازن الأعلى الذي بدونه لا معنى لأية غنائية .

من هنا ، كانت الهندسة للتكعيبيين لا غاية بل وسيلة ، كما قال أبولينير : « الهندسة في الفنون التشكيلية هي ما القواعد في فن الكتابة » .

وأكثر : أدخل الرسامون (وخاصة خوان غريس) في لوحاتهم ، « قوافي » ، حدّدها كانوايلر على أنها « تكرار شكلين يحتفظ كل منهما بهويته الخاصة . وهي طريقة لتقطيع إيقاع التناغم . ورمى غريس في هذا ، إلى استعارات تشكيلية توضح للمشاهد قرابات خفيّة ، في إظهار التشابه بين شيئين مختلفين ظاهراً . هكذا ، يكون شكلان مختلفا المقاييس ، يتكرران كما قافيتا قصيدة . وكثرت هذه الاستعارات عام ١٩٢٠ بين أغراض بسيطة (أوراق ، زجاج . . .) . وتطورت فصار عنقود العنب يشبّه بالمندولينة (١٩٢١) ، وراحت الصور تقارب بين أشياء غير متشابهة ولا متقاربة ، في قواف جديدة ومبتكرة » .

بعد خوان غريس ، راح التكعيبيون يبتكرون من الجسم نوعاً من انعكاس بشكل خيال أسود . وأخيراً ظهر في الرسم ما سمّي البُعد الرابع : « المدى ـ الزمن » الذي ـ وفق اندريه لوت ـ يعبّر عن « المسافات اللاواقعية التي تثيرها تنقلات الشيء

المنظورة » . وكذا غيّوم أبولينير يقول : « نعبر بعد الأبعاد الثلاثة في الهندسة الاوقليدية . والبعد الرابع ، كما يراه العقل تشكيلياً ، ولدته الأبعاد الثلاثة المعروفة : وهو يجسد كبر المسافة متغلغلة في جميع الاتجاهات في وقت واحد معين . انه المدى عينه ، ومقياس اللاحدود ، مما يضفى على تشكيلية الأشياء والأجسام » .

وخلاصة ، تتعلق التكعيبية بتيار الفن الكلاسيكي لاحتمالها بعض عناصره : السكونية ، الميل إلى التعميم ، العقلانية ، التناغم الايقاعي في التأليف ، غياب النور والظل أو أدق : تساوي العلاقات العازلة بين النور والظل . وهذا الرابط مع الفن الكلاسيكي ، يثيره ميتزنغر في « مجلة الحياة الفنية » - (أول كانون الأول ١٩٢٤) : « نقل الطبيعة بما فيها من جوهري أساسي ، دليل جمالية متفوقة على نقلها في تفاصيلها العارضة . وهذا جزء من المسألة . فالتكعيبية المتطورة ، ستركز لا على الجسم من خارج ، بل على مجموع الأشكال والألوان الذي يشكل اللوحة . والتكعيبية تنظم هذا المجموع وتجعله متناسقاً . وهذا الرسم الذي لا يدعي سوى كونه رسماً ، يتخطى ما يعطى حوله من تفسيرات ، ويفصله عن الرسم التقليدي خيط دقيق . فجميع الكلاسيكيين الحقيقيين يحققون رؤ يا داخلية تقليدية ، وفق مشيئة كلاسيكية بحتة » .

٤ ـ بين التكعيبية والشعر والموسيقى

لمحة عجلى على الأدب والموسيقى خلال السنوات قبل حرب ١٩١٤ وبعدها ، تفيد أن « الثورة التكعيبية » لم تقتصر على الرسم وحده . فمفاهيم الشعراء والموسيقيين والرسامين الفنية ، متقاربة . على ان « ثورة » الرسم ، كانت الأسبق ، وكان الشعراء والأدباء غيوم أبولينير وماكس جاكوب وبيار ريفيردي واندريه سالمون وبليز ساندرار أصدقاء التكعيبيين والمدافعين عنهم ، بل شاركوهم أفكارهم الجمالية وتبنّوا أفكاراً شبيهة لأفكارهم .

الحالة الفكرية الجديدة حدّدها بيار ريفيردي كما يلي : « نشهد في عصرنا تحولاً جذرياً في الفن . فعوض تغيّر الشعور ، ثمة هيكلية جديدة تنتج عنها غاية جديدة . انها مفهوم جديد في الشكل والعمق » . وتحديد قصيدة النثر ، كما ذكره ماكس جاكوب ، ينطبق كذلك على الرسم التكعيبي : « ليس للموضوع أية أهمية ولا للمثير منه . لا انشغال إلا بالقصيدة نفسها ، أي بتوافق الكلمات والصور وتناغمها الدائم والثابت » . (« الفن الشعري ») .

وكما الرسامون ، نبذ الشعراء كل تقليد . يقول ريفيردي : « اعتدنا على الحياة أكثر مما على الفن ، من هنا نجاح

الآثار التي تشابه في كتابتها الحياة . وتقديم أثر يرتفع فوق هذا التشابه ، هو فرض تغيير قوي في الاعتياد . . . أتكلّم هنا على الفن اللاوصفي لا على الفن الوصفي بما قلّ من كلمات » . ويؤكد ماكس جاكوب أن « الأثر الفني قيمته في ذاته لا في تماثله مع الواقع » . (مقدمة « جام النرد » - ١٩١٧) .

من هنا أن قواعد الشعر الحديث الذهبية ، حسب بيار ريفيردي ، تتلخص في : أولوية الفكر على الحواس ، وملاحقة الواقع لا المظاهر ، وإعادة خلق العالم ، وهي تقترب من قواعد الرسم . يقول : « ان الواقع العميق ، هو ما لا يبلغه سوى العقل ، فيفصله ويقولبه وكل ما في كل شيء حتى المادة ، ينصاع لالتماسه ، ويقبل سيطرته ويتجنب طابع الحواس الخداع . فحيث تسيطر الحواس ، يمّحي الواقع . والأدب الطبيعي نموذج عن سيطرة الواقع الحسي . من هنا العبور إلى النتيجة ، إذ ليس المهم بلوغ الصحيح ، إذ صحيح اليوم في الفن قد يكون خاطئاً غداً . لذلك لم يهتم الشعراء بالصحيح ، بل بالواقعي . وعلى فكر الفنان ، وصولاً إلى الواقع ، أن يشيح عن المظاهر الخارجية الزائلة » .

والشعراء ، كما الرسامون ، يشددون على وجود « الأثر الفني » ووحدته . وهوذا ماكس جاكوب يكتب : « القصيدة موضوع مبني ، وليست واجهة في متجر صائغ » . ويضيف

ريفيردي « المهم في الأثر هو الأثر نفسه . كل ما فيه يعود بالخدمة إليه » .

ولما راح الرسامون يوجدون « إشارات » جديدة ويحوّلونها إلى إيقاع في اللوحة ، راح الشعراء التكعيبيون يسبغون على الكلمات معنى جديداً . هوذا جان كوكتو يكتب في « باري ميدي » (٢٣ حزيران ١٩١٩) : « الشاعر يجمع ويفتت ويعيد حروف العالم كما يريد » . وهذه ضرورة يدافع عنها بيار ريفيردي في قوله : « إحترز : الكلمات هي للجميع ، عليك أن تصوغ منها ما لم يصغه أحد قبلك » .

إذن فالشاعر يصوغ الكلمات والجُمَل بطريقة مبلبلة وفق مبدأ « الترابطات » . ويلاحظ بيار ريفيردي أن « الصورة هي خلق بحت من الفكر . وهي لا توكد من التشبيه بل من تقارب واقعين على درجة معينة من التباعد » . ويكمل ماكس جاكوب : « الفكر الجديد هو في ترابطات الكلمات والأفكار » .

من ناحية أخرى ، وفيها أيضاً يثبت الشبه بين الشعر والرسم ، يبذل الشاعر جهداً كبيراً ليكون مفهوماً من قرائه . ويؤكد ريفيردي : « الأثر الفني ليس بالضرورة غامضاً لأنه مغلق . إنما ، عوض لكم الحيطان وصولاً إليه ، يجب اتّباع المخرجٔ الذي يوزّع النور . ونحن نقول ان الأثر ليس غامضاً إلا

على قارىء أو مشاهد لا يعرف كيف يلقي النور على الأثر من فكره الثاقب » .

خلال هذه الفترة ، برزت عدة محاولات تداخل مباشر بين الشعر والرسم ، أبرزها : « القصائد المرسومة » لهيدوبرو ، وهي كتابات على مساحات ملونة ، و « نثر ما وراء سيبيريا » لَبليز سندرار وسونيا ترك دولوناي ، و « نهاية العالم » لفرنان ليجيه وسندرار ، وهي طباعة ملونة على مساحة ملونة .

من هنا محاولة أبولينير الوصول مباشرة إلى الصورة في مجموعته « رموز غنائية » ، وهي قصائد قصيرة ، حملت طابع نافورة الماء والطوفان ، وشكل قلب أو حصان . ومع أن فكرة الاشعار المصوّرة ليست جديدة ، إلا أن أبولينير أراد أن يرى فيها جديداً . وفي محاضرة له ألقاها في تشرين الثاني ١٩١٧ ، قال إن « المبتكرات الطباعية المتطورة في جرأة ، تولّد غنائية بصرية جديدة على عصرنا . وقد تتطور هذه المبتكرات بعد ، لتشمل الموسيقى والرسم والأدب » . وكذلك جان كوكتو ، في « باري ميدي » (١٤ نيسان ١٩١٩) كتب : « بعد سنوات من بهر العيون في الشمس ، وعلاقات فروق الألوان ، يعود الرسّامون إلى النور والخطوط . ومن المحتوم ان يعود الموسيقيون أيضاً إلى الايقاع والنغمية » .

وهكذا حال إيغور سترافنسكي أحد روّاد الثورة الموسيقية

في مطلع القرن العشرين ، بفضل حريته في التأليف : من حيث الايقاع كما من حيث التنويع الصوتي ، قال كلاماً حول موقفه من الأثر الفني ، شبيهاً بآراء الرسامين التكعيبيين وخاصة بيكاسو الذي صار صديقه بدءاً من ١٩١٧ . وعبقريتهما المتعددة المزايا ، والمتناقضة أحياناً ، قويتان في السيطرة . يقول سترافنسكي ان « الموسيقى لا يمكن أن يكون هدفها التشبيه أو التشبيه » . وفي مكان آخر يقول : « انني أعتبر الموسيقى ، في جوهرها ، عاجزة عن قول أي شيء : أية عاطفة أو موقف أو حالة نفسية أو ظاهرة أو طبيعة . . . لم يكن التعبير يوماً من خصائص الموسيقى » . ويضيف ، مشدداً كما جميع الرسامين على ضرورة التأليف : « ان ظاهرة الموسيقى ، أعطيناها لغاية واحدة : وضع الترتيب في الأشياء ، مما يتطلب التأليف حكماً . بعد التأليف ، وبلوغ الترتيب المطلوب ، لا غاية أخرى بعد ذلك . فهذا التأليف بالذات ، وذاك الترتيب ، يولّدان فينا رعشة خاصة لا علاقة لها مع أحاسيسنا الأخرى تجاه انطباعات الحياة اليومية . ولا يمكننا وصف الشعور برعشة الموسيقى إلا مقارناً بنا أمام أشكال هندسية جميلة . من هنا قول غوته ان الهندسة موسيقى الحجر ، وقول ألفرد كورتو عن المعنى البنائي لأعمال سترافنسكي إن الميل الطبيعي في عبقرية سترافنسكي هو في اعتبار الموسيقى أولاً ذات حركة وحجم » .

ولدى سترافنسكي ، يهيمن التأمل الفكري دائماً على العمل الخلاق . وما كتبه بوريس ده شلوزر حول « الرقصة المقدسة » في رائعة سترافنسكي « تكريس الربيع » ، يبقى رأياً سليماً في جلّ تلك الرائعة ، حيث وحدها تبدو « نقلة العمل على الصعيد الصوتي ، في صورة مرسومة موسيقياً » .

هذه المواقف ، لا تبدو بعيدة عن مواقف الرسامين التكعيبيين . وهذا ما عبّر عنه روبير سيوهان في قوله : « كيف لا نندهش من القرابة بين فكرة سترافنسكي وفكرة بيكاسو ؟ فلدى كليهما ، عملية تفكيك عناصر العالم الخارجي ، من أجل إعادة تركيبها في تناسق . ولدى كليهما ، نجد المعطيات المشتركة في الرؤية ، مبنية على أساس نماذج تمثيل ومشابهة ، تصير حجة لأشكال وتطويرات طبيعية : موسيقية لدى سترافنسكي وتصويرية لدى بيكاسو .

أما اريك ساتي ، الممتزج هو الآخر بالوسط التكعيبي ، فتبقى من موسيقاه الناحية الساخرة ، إذ ترتبط بجمالية جديدة ترتكز على النغمية وحدها . عنه ، قال جان كوكتو في « باري ميدي » (٣١ آذار ١٩١٩) : « ان ساتي يوجد بساطة جديدة . فالهواء الشفاف يعرّي الخطوط » . وكان لساتي تأثير كبير على « جماعة الستة » ، وعلى تجديد الموسيقى الفرنسية .

وأخيراً ، ثمة أرنولد شونبرغ وهو المؤلف الموسيقي الذي

قَلَبَ تماماً كل ما كان مألوفاً قبله في الفن الموسيقي ، مع السنوات الأولى من هذا القرن . وهو الذي قال : « أنا واعٍ كوني كسرت جميع قواعد الجماليات المألوفة » . والثورة التي قام بها ، تساوي في أهميتها وعمقها ، ثورة التكعيبيين .

فحوالي ١٩٠٧ - ١٩٠٨ ، (أي في الفترة التي راح معها الرسامون يبحثون عن فن جديد) ، استعمل شونبرغ ، للمرة الأولى ، مبدأ اللانغمية في الحركة الأخيرة من رباعيته الثانية الوترية ، وذلك ، كما قال هو شخصياً ، « رغبة مني في تأسيس هيكلية موسيقاي على فكرة موحّدة خلقت لا جميع الأفكار الأخرى فقط ، بل وحّدت تناسقها وتناغمها » . (من رسالة له إلى نيكولا سلومنسكي) .

بعدها ، قنّن تلك اللانغمية بتقنية الـ ١٢ صوتاً ، وأصدر عام ١٩١١ كتابه : « بحث في الايقاع » . وعن نظام الاثني عشر صوتاً (طريقته الخاصة في الألحان) ، أعطى التحديد الآتي : « انها طريقة في التأليف من ١٢ صوتاً لا جامع قرابة بينها . وتقوم هذه الطريقة على استعمال هذه الأصوات شديدة الاختلاف والتباين ، حتى لا يتكرر الصوت الواحد مطلقاً ، فتمر جميع أصوات السلم الموسيقي ، إنما على غير ترتيبها المألوف ، حتى تبدو خارجة عنه تماماً » . هكذا ، نفيت الهيكلية التقليدية في الموسيقى ، المبنية على النغمية منذ أسلاف باخ . حتى ان

سترافنسكي ـ وهو مارس طويلاً النغمية المتعددة ـ اتّبع طريقة شونبرغ مدة طويلة . بعد ذلك ، راح الرسامون والموسيقيون يشتركون ، بعد اجتماعات عديدة ، في أعمال كثيرة من الباليه أبرزها تجديد الباليات الروسية مع سيرج ده دياغيليف .

الموسم الأول لتلك التظاهرة الفنية ، كان في باريس بدءاً من عام ١٩٠٩ ، وأبرز الأعمال التي قدمت بعدها :

- « استعراض » (باريس - ١٩١٧) موسيقى ايريك ساتي ، ستارة وديكور وملابس بيكاسو .

- « بولشينيلا » (باريس - ١٩٢٠) موسيقى سترافنسكي ، ديكور وملابس بيكاسو .

- « كوادرو فلامنكو » (باريس - ١٩٢٤) موسيقى شعبية اسبانية اعداد مانويل ده فالاّ ، ديكور وملابس بيكاسو .

- « تجربة الراعية » (مونت كارلو ـ ١٩٢٤) موسيقى مونتكلير (١٦٦٦ ـ ١٧٣٧) اعداد هنري كازاديسوس ، ملابس وديكور خوان غريس .

- « الظباء » (باريس ـ ١٩٢٤) موسيقى بولانك ، ديكور وملابس ماري لورنسان .

- « المتطفلون » (باريس - ١٩٢٤) موسيقى جورج أوريك ، ديكور وملابس براك - « زيفير وفلور » (باريس - ١٩٢٦) موسيقى دوكلسكي ، ديكور وملابس براك . - « جاك في القلب » (باريس - ١٩٢٦) موسيقى ايريك ساتي ، ديكور وملابس بيكاسو .

الفصل الثاني

روّاد التكعيبيّة

رأينا أن التكعيبية قطعت كل علاقة مع معظم التقاليد الفنية الموروثة منذ فجر النهضة . مع هذا ، نجد ، منذ العصور السحيقة ، رواداً هيأوها ، في تاريخ الفن . وهم فئتان : أبناء التيار الكلاسيكي - الممكن الحاق التيار التكعيبي به - ، وهو مرتكز أيضاً على الفكر ، ثم الذين يمتهنون هندسة الأشكال ، كما فعل ، في ما بعد ، التكعيبيون .

١ - الرواد السحيقون

أقدمهم ، الفرنسي فيّار ده هونّكور ، من أواسط القرن الثالث عشر . مهندس معماري وواضع تصاميم . له ، في المكتبة الوطنية الفرنسية اليوم ، ملفّ تصاميم ومشاريع رسوم ، واقعية المواضيع (رؤوس ، فلاحون ، حيوانات) انطلاقاً من أشكال هندسية (مثلثات ، مربعات ، مستطيلات ، دوائر ، أشكال متعددة الأضلاع والزوايا ، . . .) . وهذه الهندسة في الأشكال ، لصيقة بالنماذج التشكيلية إيقاعاً وتناغماً ، فيما تخطيط

تلك الخطوط هندسياً ، أعطى تلك النماذج الصغيرة طابعاً نصبياً . ولم يقلل ذلك من واقعها الحي ، بل زادها قوة . لكن هونّكور وضعهالغاية هندسية لا فنية تشكيلية .

ثمة أيضاً الفلورنسي باولو أوتشيللو (١٣٩٧ ـ ١٤٧٥) واضع الرئاية التخطيطية ، وهو رفضه التكعيبيون . لذلك قد يبدو تناقضاً وضعه بين الرواد . وفي آثاره ، وخاصة في ثلاث مقاطع رائعته « معركة سان رومانو » (متحف فلورنسا ، والمتحف الوطني في لندن ، ومتحف اللوفر) ، وهي حققها بين ١٤٥٠ و ١٤٦٠ ، أبحاثاً رياضية لغاية معمارية بحتة . أراد إعادة خلق الكائن في جوهره العميق ، فاهتم بهيكلية الأشكال الهندسية . وصوّر الرجال والأحصنة بصفيحات مخططة تحدد الحجم في المسافة والمدى . وهو هذا ما قالته مدام غاليانّ فرانكاستيلّ في كتابها « طريقة فلورنسا » عن « المواضيع ـ الأشكال » و « الأنوار ـ الأحجام » البادية في تلك الثلاث اللوحات ، وعن « العلاقات بين الشكل والضوء ، وبين الخط والمساحة » .

وغير مرة ، جسّد باولو أوتشيللو تارة في تصاوير وطوراً في رسوم (« الطوفان » ، « معركة سان رومانو ») ذلك الشكل الدائري من خشب ، الذي كان الفلورنسيون يستخدمونه تسريحة . وهنا ذوق الفنان في علم الهندسة ، إذ الدائرة معتبرة

« الشكل البدائي الوحيد » .

بعده ، ثمة بييرو ديلاّ فرنشسكا (١٤١٠ ـ ١٤٩٢) ، مواطن أوتشيللو ، وهو تعمق أكثر في هندسة الأشكال ، وفق تناغم دقيق في التأليف بينها . في كتابه عنه ، قال جان آلازار عن رائعة فرنشسكا « جَلْد المسيح » : « . . . وفي هندسة الأجساد ، تخطيط واضح الشكل الأسطواني في رأس الشاب » ،وحول « أسطورة الصليب » (١٤٥٢ ـ ١٤٥٩) المنقوشة على جدار كنيسة سان فرنشسكو الاريزي ، قال آلازار : « لا يأتي الايحاء بالتعدد من العدد ، بل من المفهوم العام المنطلق وفق علاقات هندسية يخضع لها البشر » . وفي رسم « اكتشاف الصليب الحقيقي » ، يبدو في عمق الصورة يساراً مشهد رائع لمدينة محصّنة ، مرسومة بأحجام هندسية ـ مكعبات وأسطوانات ـ جاءت قبل أربعة عصور من لوحة جورج براك « مشاهد من الأستاك » (١٩٠٨) ، ولوحة بيكاسو « مشاهد من ايبرو » (١٩٠٩) .

ترك بييرو ديلاّ فرنشسكا بحثاً في الرئاية ، عنوانه « في فن الرسم بالرئاية » ، وآخر حول الأجساد البحتة ، تعمق فيه تلميذه لوكا باكيولي .

معاصر آخر لفرنشسكا ، الفرنسي جان فوكيه (١٤٢٠ ـ ١٤٨٠) له أعمال ذات طابع هندسي (أبرزها « العذراء

والطفل يسوع ») وفيها الأشخاص - بوجوههم وأجسادهم - مرسومون بخطوط ذات طابع يقترب من النحت لما فيها من أحجام وأبعاد .

نصل إلى ليونار ده فنتشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) . ورغم عدم القرابة بين أعماله والتكعيبية ، يبقى أكثر من اهتمّ بالمسائل العلمية والفيزياء ، وخاصة مسائل علم البصريات . ومفهومه الفكري للرسم ، يجعله من الرواد السحيقين لجمالية يضبطها العقل والعلم . وفي غير موضع ، يستشهد غليز وميتزنغر بالفنان الفلورنسي في كتابهما « عن التكعيبية » . بينها قولهما : « . . . واللوحة التي لا تصلك إلا في بطء ، تبدو تنتظر دائماً أن تطرح عليها السؤال ، كما لو كانت تضمر أجوبة كثيرة عن أسئلة كثيرة . وها هو ليونار نفسه يدافع عن التكعيبية في قوله : « نعرف أن النظر بلمحات عجلى ، يجد في النقطة الواحدة أشكالاً كثيرة . ولو نظرت أيها القارىء إلى هذه الصفحة ، بلمحة واحدة ، تقول انها ممتلئة أحرفاً متنوعة مختلفة ، دون أن تدرك ما هي هذه الأحرف جميعها دفعة واحدة ، ولا ما هي تعني . ولادراكها ، عليك قراءتها كلمة كلمة وسطراً سطراً ، كما بلوغاً قمة الجبل عليك السير خطوة خطوة وإلا لن تبلغها قط » .

والواقع ان التكعيبية تتبنى هذه المقولة من ليونار : « الرسام الذي يعمل اتكالاً على المراس وحكم العين ، دون

العقل ، يبقى كما المرآة التي تعكس كل ما أمامها دون التعرف إلى ما أمامها » .

من الرواد أيضاً ، لوكا كامبيازو (١٥٢٧ - ١٥٨٥) من جنوى ، في « المكعبات » الستة ، التي انصرف فيها إلى دراسة الجسم البشري استناداً إلى المكعبات والمتوازيات السطوح . وهذه الدراسات ، وان تجريبية ولا أهمية جمالية لها ، تلوح من بعيد شبيهة بالأعمال التكعيبية في القرن العشرين .

وثمة براشيلّي (صاحب المحفورات في مطلع القرن السابع عشر) وهو وضع بالمنحت مجموعة رسوم لأشخاص بمكعبات صغيرة وحلقات ودوائر واسطوانات . . . وكانت غايته البحث طبعاً ، لا الفن ، لكن لعمله قرابة ، ولو بعيدة ، مع أعمال الفنان المعاصر فرنان ليجيه .

وتأتي مكانة البرت دورر (١٤٧١ - ١٥٢٨) شبيهة بمكانة ليونار ده فينتشي من التكعيبية . فهو أيضاً انصرف إلى دراسات على الجسم البشري والكون أدّت به إلى نظريات هندسية . وفي محفورته الشهيرة « الكآبة » - التي ترمز إلى الفنون والعلوم - يصوّر دورر بين سائر الرموز - إلى جانب المربعات والكرات - جرماً هائلاً متعدد الصفحات . وهذه صورة نادرة الحصول في فن الرسم والفنون التشكيلية ، ولها طابع خاص . حول هذا ، كتب اندريه واروسفيل (في كتابه « الأرقام وأسرارها » -

١٩٦١) : « كان من الطبيعي التساؤل ان لم تكن في المدى الواسع أجرام متعددة الصفحات شبيهة بالأشكال المتعددة الزوايا . والواقع ان ثمة عدداً محدوداً منها ، لا يتعدى الخمسة . واليونان قاموا بعدّة دراسات حول هذا الموضوع ، ووجدوا ما سوى خمسة ، وضعوا لها خصائص سحرية ، وبنوا عليها كل نظامهم في عالم الكواكب ، هذا النظام الذي بقي صالحاً حتى مجيء كيبلر » . أما تلك الخمسة الأجرام ، فهي : المكعب ، المجسّم المربع الوجوه ، والثماني الوجوه ، وذو الاثني عشر وجهاً ، وذو العشرين وجهاً . ويضيف واروسفيل : « وثمة أجرام متعددة الصفحات غير منتظمة ، ومعقدة ، اهتم بها ليونار ده فينتشي » .

في هذه اللائحة من الرواد ، قد يبدو مفاجئاً إدراج الفرنسيين العظيمين : جورج ده لاتور (١٥٩٣ ـ ١٦٥٢) ونيكولا بوسّين (١٥٩٤ ـ ١٦٦٥) . وهما ، وان غير متشابهين ، ثمة في أعمالهما نواة قد تصلح مهيّئة للتكعيبية .

فالأول رسام الواقعية ، يستخدم النور والظل ـ مما يرفضه التكعيبيون ـ ، ليخلق أشكالاً هندسية تجعل الصورة نافرة . وفي لوحته « سان سيباستيان تبكيه سانت ايرين » (متحف برلين) ، تعمّد التبسيط ـ خاصة في الجسد العاري في مقدمة اللوحة ـ دون التخلي عن المعطيات التي اعتمدتها التكعيبية في ما بعد .

أما الثاني ، فيقترب من مثال التكعيبيين بكلاسيكيته وحسه إزاء التناغم والايقاع . وفي لوحاته (خاصة « المسيح حاملاً صليبه ») تعمّد الصُفَيحات الهندسية السهلة ، مما يذكر بلوحات روجيه ده لافرنييه في ما بعد .

هذا الحس للتذوق العقلي ، أثاره بوسّين أمام فيليبيان الذي سجّل ذلك في مذكراته : « ثمة زاويتان لرؤ ية الأشياء : أولى رؤ يتها عابرة ، وثانية في تمعّن . في الأولى تتلقى في عينك الشكل وتشبيه الشيء المنظور . أما في الثانية ، فعلاوة عن التلقي ، ثمة البحث عن معرفة الشيء أكثر ، في أية وسيلة وطريقة . هكذا يصير المرأى عملية طبيعية ، والتدقيق في النظر عملية عقلية » .

هذه الآراء تقترب كثيراً من آراء التكعيبيين لاحقاً . من هنا قول اندريه لوت ان « بوسّين تكعيبي بالروح » (مجلة « الحياة الفنية » ـ ١٥ كانون الأول ١٩٢٤) .

وكما غاية التكعيبيين بلوغ جوهر الأمور ، هكذا غاية اليوكلاسيكيين ـ وخاصة دافيد (١٧٤٨ ـ ١٨٢٥) ـ ليست تقليد الطبيعة بل تحقيق الجميل المثالي . ومثل التكعيبيين كذلك ، ينهدون إلى التعميم والسكونية ، ويولون الشكل أهمية اكثر من اللون ، ويبحثون دائماً عن التناغم في التأليف . ومثلهم أيضاً ، يراكب النيوكلاسيكيون الصُفيحات ، ويستبعدون النور

والظل وتضاداتها القوية ، مفضلين الألوان الهادئة والنور العادي الباهت . لذلك ، تتلاقى آثارهم مع آثار التكعيبيين ، بتلك القسوة وتلك الصرامة وذاك الميل العلمي القوي ، وجميعها معالم تميز المدرستين معاً . انما ، مع رائد المدرسة الكلاسيكية إنغر (١٧٨٠ - ١٨٦٧) . صارت اللحمة أقوى . فإنغر تبنّى جميع تلك المعالم ، واستبعد اكثر الرقشة التي « تبينّ الطريقة عوض الفكرة » . فهو يهتم بالأسلوب وفيه عظمة الفن الحقيقية . وأسلوبيته استعادية فعلاً ، حتى انها تجسد أحياناً اشخاصاً واقعيين ظاهراً ، انما عمقاً هم خارج الطبيعة . من هنا قول أوديلون رُودون : « ان إنغر يخلق عمالقة ووحوشاً » . واذا دافيد والنيوكلاسيكيون يبشرون ، كما إنغر ، بجمالية هي ، في غير ناحية ، مقربة من جمالية التكعيبيين ، فإن فنهم نفسه يختلف عن فنهم . فحين غرو (١٧٧١ - ١٨٣٥) ودولاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) يرسمون خيولاً بالزخرف البيضي ، فما ذلك سوى نمط تأليفي ، ولوحاتهم المتحركة والملونة ، متضادة تماماً مع لوحات التكعيبيين . وحين دولاكروا ينسب الى الفكر دوراً طاغياً في الفن ، ليس بعيداً عن بعض النظريات التكعيبية ، كما قوله : « من هنا ضرورة ألاّ يؤخذ من النموذج إلاّ ما يفسر الفكرة ويعزّزها . فأشكال النموذج ، شجرة كان أم رجلاً ، ليست سوى قاموس يغرف منه الفنان انطباعاته الهاربة ، أو يسحب لها

منه تأكيداً ، فتبقى له ذاكرة للعمل . وتخيُّل التأليف ، هو جمع عناصر الأشياء التي نعرفها ورأيناها ، الى عناصر أخرى مشدودة إلى روح الفنان » .

أما كورو (١٧٩٦ ـ ١٨٧٥) ، في العديد من رسومه ولوحاته ، خاصة في النصف الأول من حياته الفنية ، فتعمق في دراسة الاحجام والسطوح . ولديه ، نجد هيكلية الأشكال في البيوت والانصاب والمسافات تلتقي والمفهوم السيزاني . صحيح أنْ لا يمكن الكلام لديه على المكعبات أو الأسطوانات في لوحة « مشاهد من فولتيرا » (اللوفر) ، التي وضعها خلال رحلته الثانية الى ايطاليا (١٨٣٤) ، انما في لوحة « مشهد فيلنوف ليزافينيون مع حصن سانتاندريه » (١٨٣٦) نجد هندسية الأشكال في المسافات ، تتلاقى وثيقاً مع بعض الآثار في ما بعد من المرحلة التكعيبية لدى دورين أو في بعض مشاهد لافرينيه .

٢ ـ الرواد المباشرون

الفنانون ـ من فرنسيين وأجانب ـ الذين مرّوا آنفاً ، وان كانت لهم مع التكعيبية نقاط مشتركة ، لكنهم ظلوا ضمن التقاليد الموروثة من عصر النهضة . والانطباعيون ، أول من قبل التكعيبيين حققوا ثورة تصويرية بالقطيعة مع تلك التقاليد وبإدخال طريقة جديدة في النظر ، مبنية على الاحساس

البصري . وهذه الثورة مختلفة ، حتماً ، عما حققه التكعيبيون من اعادة خلق عقلي للأمور . والتكعيبيون انفسهم يقرّون بأهمية الانطباعيين في تطور فن الرسم . يقول غليز وميتنرنغر : « ان مونيه وأتباعه ، ساهموا بتوسيع الثورة والتقدم ، ما سوى بالحرية في العمل وبابراز العناصر التأليفية في اللون . ولم يحاولوا قط تحويل الرسم زخرفياً أو رمزياً أو خلقياً . وان لم يكونوا رسامين عظماء ، كانوا رسامين وهذا كاف لنقدّرهم . فبينهم وبيننا ما سوى فرق في الزخم ، ولم نطلب فارقاً آخر » .

أما النيوانطباعيون ، وخاصة جورج سورا (١٨٥٩ - ١٨٩١) . فحاولوا تنظيم الانطباعية - هذا الفن السليقي - استناداً إلى قواعد علمية فعّالة ، وإلى التوازن في التأليف ، والهيكلية في الأشكال ، ضمن مفهوم فكري بحت . وحقق سورا نظرية صارمة منظمة وفق المنطق والانضباط : طالما ان الفن هو تناغم ، والتناغم هو بناء حرّ للفكر ، فالانسان المصمّم يجب أن يستعيد حقوقه أمام الانسان المشاهد . وهو قال : « الرسم : فن اختراق المساحة » ، محاولاً التعبير عن نظرية العمق . فكل شكل يحدّده رسم هندسي ، والعناصر الأساسية في اللوحة ، هي لديه - كما ستكون لدى التكعيبيين - التأليف ، التصوير ، التناغم ، الايقاع ، السكون . اذن ، فالرسم ليس مجرد تمثيل وتشبيه ، بل هو ابداع وخلق .

على ان المؤثر المباشر في التكعيبية ، هو بول سيزان (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) . من هنا قول غليز وميتزنغر : « من يفهم سيزان يستشعر بالتكعيبية » ، وقولهما : « ان فن سورا وسيزان حدّد معالم عدد من الفنانين في تفكيرهم حول الحس الصحيح للرسم ، وفي اكتشاف لعبة العلاقات الثابتة بين الظواهر العارضة » . (« نشرة الحياة الفنية » ـ ١١ تشرين الثاني ١٩٢٤) .

والواقع أن سيزان ، في أثناء الثورة الانطباعية ، كان أول فن انصرف الى مسألة جوهر المواضيع ، لا إلى الانطباعات العارضة فقط . وهو اكد أنّ « الفن تناغم متوازٍ والطبيعة » . وعلى عكس الانطباعيين ، اهتم كثيراً بالهيكلية : « السطوح في اللون . . . يجب تمييز السطوح في سهولة ، انما تنظيمها وتذويبها . يجب ان تتحرك وتتراكب في الوقت نفسه . وحدها الاحجام تهّم » .

وهذا الانصراف الكبير الى الاحجام ، حمل سيزان إلى ابحاث تشكيلية جديدة ، تتناقض ، في بعضها ، مع الانطباعية . والطبيعة لديه ، كما يقول هو ، « اكثر في العمق منها في المساحة » . ولكن ، لم يكتف بتصوير هذا العمق في طريقة الرئاية ، بل استخدم الألوان ـ على عكس التكعيبية ـ ونقاط الالتقاء ، وهي « تقرب الفوارق مع امحاء الخطوط

المحيطة باللوحة ، مما سيشكل ، لاحقاً ، طريقة « الممرات » لدى التكعيبيين .

ويشدّد سيزان على تجميع الكون في اللوحة ، أي على مساحة مسطحة ، ذات ثلاثة أحجام هندسية أساسية : الأسطوانة ، والكرة والمخروط . ويشرح ذلك في رسالة إلى صديقه اميل برنار من اكس آن بروفانس يوم ١٥ نيسان ١٩٠٤ : « يجب معالجة الطبيعة بالاسطوانة والكرة والمخروط وجميعها بالرثاية ، فكل جهة من الجسم أمامنا أو من السطح ، تتجه نحو نقطة مركزية . فالخطوط الموازية للأفق ، توحي بالاتساع ، كما في قطعة من الطبيعة . والخطوط العمودية على الأفق ، توحي بالعمق . على أن الطبيعة ، بالنسبة إلينا نحن البشر ، هي عمق اكثر مما هي مساحة ، من هنا ضرورة أن ندخل الى ارتعاشات النور فينا ، والممثلة بالأحمر والأصفر ، كمية من الأزرق لنوحي بالهواء » .

في هذا القول ، يتبينّ تأثير سيزان في التكعيبيين ، وما يبعده عنهم مع تطورهم التدريجي ، حين التكعيبية « السيزانية » الأولية ، أفسح في المكان للتكعيبية التحليلية ثم للتكعيبية التأليفية .

ما أخذه التكعيبيون عن سيزان : البحث عن الهندسة الداخلية المبنية على هيكلية الهندسة الفراغية ، وعمل الفنان على

إعادة الطبيعة والأشياء وفق طابعهم الدائم لا كالانطباعيين وفق رؤ ية عارضة دائمة العودة والتجدّد . هكذا ، يفقد الجسم طابعه الخاص ، ويصبح الجسم النموذج المطلوب تجسيد جماله الجوهري ، مما استخدم سيزان لبلوغه وسيلة استعادها التكعيبيون متطورينها الى أقصى حدودها ، وهي تطويع الأشكال هندسياً .

أما الذي يفرق سيزان عن التكعيبيين ، فاستعمال الرئاية التقليدية ، وتموجات اللون المعبّر عنها في تغييرات ملوّنة .

وسيزان في لوحته « مشاهد من الأستاك » (١٨٨٣ - ١٨٨٥) يقيم « الرعشة الانطباعية » في مقابل « طيلة » الاشكال الجامدة . فعبّر عن الماء بكثافتها وحجمها ، كما عن التلال في عمق اللوحة ، فيما ، في مقدمة اللوحة ، تقوم أسطوانة (مدخنة مصنع) ومكعبات (منازل) . وفي لوحاته مع أواخر حياته « حجر الرحى » (١٨٩٨ - ١٩٠٠) ، « الصخور في بيبموس » (١٨٩٨ - ١٩٠٠) ، « بحيرة آنيسي » (١٨٩٦) ، « جبل سانت فيكتوار » ،(١٩٠٤ - ١٩٠٦) ، نجد اصراراً على هندسية الأشكال لجميع عناصر الطبيعة ، وعلى الاكثار من « نقاط الالتقاء » التي استعادها التكعيبيون في ما بعد .

على التقارب يبدو اكثر ، مع لوحة « مشاهد من الاستاك » (١٩٠٨) لجورج براك ، و « مشاهد من هورتا دي

ايبرو » (١٩٠٩) لبيكاسو .

وطبّق سيزان المبادىء نفسها على الوجه البشري ، في صفيحات عريضة استخدمها التكعيبيون لاحقاً ، خاصة في لوحته « المرأة في المقهى » (١٨٩٠ ـ ١٨٩٤) ولوحة « صورة أمبرواز فولار » (١٨٩٩) . ففي هاتين اللوحتين بذور تكعيبية ظهرت لدى جاك فيّون ، وفي لوحتي « صورة فولار » و « صورة كانوايلر » (١٩١٠) لبيكاسو ، ولوحة « رأس امرأة » (١٩٠٩) لبراك . أما لوحات سيزان في العري (كما « المستحمات » مثلاً ، ١٨٩٥ ـ ١٩٠٥) ، فلا تبتعد كثيراً عن « العاريان المتضامان » (١٩٠٦) أو « صبايا أفينيون » (١٩٠٦ ـ ١٩٠٧) لبيكاسو ، أو « العاري الاكبر » لبراك (١٩٠٧) .

ومن اهم التأثير السيزاني ، ادخال الرؤ ية المتعددة للشيء ، منظوراً إليه من عدة زوايا . من ذلك منظر الكوب في لوحة « طبيعة صامتة ـ البصل » (١٨٩٥ ـ ١٩٠٠) وهي من أواخر حياته ، ويبدو فيها الكوب من جهتيه السفلى والعليا في آن واحد .

واذا سيزان حدّد فن التصوير بما يلي : « الرسم هو امتلاك التناغم بين علاقات كثيرة ، وتجسيده في تعبير شخصي ، بتطوير تلك العلاقات وفق منطق جديد ورؤ يا مبتكرة » ، (من رسالة

الى ابنه) ، فان التكعيبيين لم يفعلوا الا استغلال امكانات هذا التحديد .

بلى ، ان سيزان رسام معاصر ، ولم يعد فناناً من القرن الماضي . وهو يعرف ذلك ، كما يتجلى في قوله يوماً للرسام غاسكيه : « قد اكون جئت أبكر من المطلوب ، فكنت رسام جيلكم الحديث اكثر مما كنت رسام جيلي . وقد لا يكون عندي الوقت للاستلحاق . فلنعمل ! » .

الفصل الثاني

التكعيبية
في تواريخها الرئيسية

١ ـ نشأتها : التكعيبية السيزانية
(١٩٠٧ ـ ١٩١٠)

ربيع ١٩٠٧ : انتهى بيكاسو من لوحته « صبايا افينيون » متأثراً بسيزان والغريكو (الذي نظّم له معرض الخريف معرضاً عام ١٩٠٨) وبالنحت الاسباني . وثمة تأثرات له أخرى بالفن الزنجي . وكانت هذه ، أول تظاهرة لما سيصير في ما بعد تيار التكعيبية ، لما في تلك اللوحة من أسس له .

الصيف والخريف : انصرف براك الى الرسم في لاكيوتا وفي الاستاك ثم في مرسيليا ، في الأماكن نفسها التي قصدها سيزان ، فرسم (براك) مشاهد في رقشات متحركة وشديدة الألوان ، توحشية النَفَس ، انما في بعضها بدأ يظهر أثر التأليف .

١ ـ ٢٢ تشرين الأول : قدّم « معرض الخريف »

الخامس ، معرضاً استعادياً لأعمال سيزان (٥٦ لوحة) ، وصدرت رسائله الى غاسكيه فكانت عبارات منها على بعض نبوءة .

في هذه الاثناء ، تعّرف بيكاسو الى براك بواسطة الشاعر أبولينير الذي أتى ببراك ليشاهد « صبايا افينيون » في محترف صاحبها . ومن يومها راحا يعمّقان أبحاثهما معاً حتى ١٩١٤ . وكانت لوحة « العاري » تحوّل براك الواضح نحو الجمالية الجديدة .

ربيع ١٩٠٨ : تكونت في مونمارتر (شارع رافينيان ـ رقم ١٣) جماعة « باتو ـ لافوار » ، وهي حوت شعراء ورسامين وأدباء وشخصيات ، كما : بيكاسو ، براك ، ماري لورانسين ، غيّوم أبولينير ، ماكس جاكوب ، أندريه سالمون ، موريس رينال ، برنسيه ، جرترود وليوشتاين ، كانوايلر ، خوان غريس ، وهذا الأخير انضم الى التكعيبية لاحقاً (١٩١١) .

الصيف : عاد براك يرسم في الأستاك ، طبيعة صامتة ، ومشاهد مشبعة بروح سيزان . وأمضى بيكاسو صيفه في روديبوا ، وحمل معه منها مشاهد قريبة جداً من مشاهد براك .

أيلول : رفضت لجنة « معرض الخريف » السادس ، خمس لوحات من سبع قدّمها براك ، الذي اعترض فسحب كل أعماله . حول إحدى اللوحات (« منازل في الاستاك ») ،

استعمل ماتيس (وكان عضواً في اللجنة) للمرة الأولى ، عبارة « مكعبات صغيرة » .

٩ ـ ٢٨ تشرين الثاني : اقام براك معرضه الأول الخاص (٢٧ لوحة) في الغاليري الكان أسّسه كانوايلر (شارع فينيون ـ رقم ٢٨) . وكتب غيوم أبولينير كلمة التقديم للمعرض . وفي ١٤ تشرين الثاني ، كتب الناقد لويس فوكسيل في « جيل بلاس » : « ان براك شاب جريء ، شجعه مثال مضلل من بيكاسو ودورين ، وطغت عليه طريقة سيزان وذكريات فن المصريين السكوني . فهو يؤلف أشخاصاً حديديين مشوّهين ذوي تبسيط رهيب ، وهو يكره الشكل ، ويحوّل الوجوه والمنازل والمدن إلى أشكال هندسية ومكعبات . لن نلعن عمله الآن . فهو ما زال واعداً . لننتظر » .

١٩٠٩ : عرفت التكعيبية الناشئة ، أتباعاً جدداً ، كما غليز ، وهربين ، ولوفوكونييه ، وفرنان ليجيه ، وميتزنغر ، وبيكابيا ، وكوبكا . ونحا الأخيران نحو التجريد . وانضم كذلك نحاتان أجنبيـان : الروسي ارشيبنكـو ، والرومـاني برانكوزي .

٢٥ آذار ـ ٢ أيار : أقيم « معرض المستقلين » الخامس والعشرون ، فعرض براك لوحة « منظر » (حملت ، يومها ، الرقم ٢١٥) ولوحة « طبيعة صامتة » (٢١٦) . وعاد لويس

فوكسيل يكتب في « جيل بلاس » (٢٥ آذار) عما أسماه « الغرابات التكعيبية » . ومن يومها بدأت الكلمة بالتداول .

الصيف : راح براك يرسم في لاروش غويون ، وبيكاسو في هورتا دي ايبرو (أسبانيا) .

الخريف : ترك بيكاسو « باتو - لافوار » وانتقل إلى بولفار كليشي (رقم ١١) ، وعرض لدى فولار . وفي هذه الفترة ، أقام بيكاسو أول معرض له في المانيا (ميونيخ) في غاليري تانهاوزر .

٢ ـ نمو التيار : التكعيبية التحليلية (١٩١٠ ـ ١٩١٢)

خلال هذه المرحلة ، انضم إلى التكعيبية : روجيه ده لا فرينيه ، الأخوة دوشان الثلاثة : غاستون (واسمه الفني جاك فيّون) ، وريمون (واسمه الفني دوشان فيّون) وهو نحات ، ومرسال . كما انضم اندريه لوت ، وروبير دولوناي ، وخوان غريس ، والبولوني لويس ماركوس (واسمه الفني ماركوسيس) والنحات الهنغاري كزاكي .

١٩١٠ : ليجيه يلتقي بيكاسو وبراك لدى كانوايلر الذي فتح له أبواب الغاليري .

، ١٨ آذار ـ **أول أيار** : « معرض المستقلين » السادس

والعشرون . وبين الأعمال المعروضة ، أكثرها تمثيلاً للمنحى التكعيبي : « المدينة » ، « البرج » ، « الكنيسة » من دولاناي ، ومن غليز : « الشجرة » ، ومن ميتزنغر : « صورة الشاعر غيوم أبولينير » .

الصيف : عاد براك مرة أخرى إلى الأستاك . لكنه هذه المرة تخلى عن رسم المشاهد إلى رسم الوجوه والطبيعة الصامتة . فيما بيكاسو أمضى الصيف في قاداكس (اسبانيا) مع اندريه دورين (١٨٨٠ ـ ١٩٥٤) الكان مشدوداً لفترة إلى التكعيبية ، فوضع « طبيعة صامتة ـ المائدة » ، « منظر من كانيا » ، « مشهد من أسبانيا » (جميعها ١٩١٠) . ومنذ ١٩٠٦ ، أظهرت لوحاته أبحاثاً في البنائية (تشابك الخطوط والسطوح) التي ظهرت آثارها في أعمال بوسان وكورون وسيزان . وعام ١٩١٢ ، كتب أبولينير في مقال : « بدايات التكعيبية » : « عام ١٩٠٦ ، ارتبط دوران إلى بيكاسو ، فكانت ولادة التكعيبية » (« التان » ـ « الزمان » ـ ١٤ تشرين الأول ١٩١٢) . على أن دورين تخلى عن هذا الخط عام ١٩١٢ ، ليبدأ مرحلة له جديدة معروفة بالمرحلة « الغوتية » .

تشرين الأول : رسم بيكاسو في باريس صور فولار ، كانوايلر ، ولهلم ، أوده . . . ودخل ، كما براك ، في مرحلة من التكعيبية جديدة اسمها التكعيبية « التحليلية » .

٧ ـ ١٩ تشرين الثاني : أول معرض لأندريه لوت في غاليري درويه .

١٩١١ ـ بدايات خوان غريس مع التكعيبية ، وتكوين جماعة « بيتو » التي جمعت في محترف جاك فيّون (شارع لوميتر ـ رقم ٧) كلاً من أخويه دوشان فيّون ، ومرسال دوشان ، وغليز ولافرينيه وليجيه وميتزنغر وبيكابيا وكوبكا . وهؤلاء ، مفهومهم للتكعيبية ، كما مفهوم دولونيه ، مغاير جداً لمفهوم جماعة « باتو لافوار » ، إذ هو أميَل إلى السيزانية بل إلى التجريد . وانضم إلى جماعة « بيتو » الشاعر غيّوم أبولينير والناقد الأميركي والتر باتش . وأصدر ماكس جاكوب لدى كانوايلر مجموعته « سان ماتوريل » مزدانة رسوماً بماء الفضة وضعها خصيصاً بيكاسو .

نيسان : بيكاسو يعرض مرة أولى في أميركا لدى « فوتو سيكيشن غاليري » في نيويورك .

٢١ نيسان ـ ١٣ حزيران : في « معرض المستقلين » السابع والعشرين ، أقيمت أول تظاهرة جماعية كبرى للتكعيبية . وفي الغرفة ٤١ من صالات العرض ، تجمعت أعمال : دولونيه (« ثلاثة مناظر من باريس » بينها « برج إيفل » و « المدينة رقم ٢ ») ، وغليز (« رجل عار » ، « سيدة اللهب » ، « منظر قريباً من باريس » ، « البيوت ») ، وماري لورانسان (« صبايا ، « وجه امرأة ») ، وليجيه (« عراة في

الطبيعة ») ، ولوفوكونييه (« الرخاء » ، « صورة الشاعر بول كاستيو » ، « منـظران ») ، وميتزنغـر (« منظر » ، « رأس امرأة » ، « العاري » ، « طبيعة صامتة ») .

وفي غرف أخرى ، كانت لوحـات مرسـال دوشان (« الـدغـل » ، « الشـاطىء الصخـري » ، « منـظر ») ، ولافرينيه (« المدرع » ، « طبيعة صامتة » ، « منظر » ، محفورة على خشب : « الفرح » ، ومحفورة أخرى على الخشب ، « المدرّع » ، ومنحوتة نافرة) ، وبيكابيا (« ربيع ») ، ورث (« تأليف ») وكوبكا وآخرين بينهما النحات التكعيبي أرشيبنكو (٥ منحوتات) .

ردة الفعل : الجمهور اغتاظ والنقد الصحافي عارض . وفي « الجريدة » (٢٠ نيسـان) ، كتب غبريـال موري : « الجديد ، جديدهم ، وهو الرجوع إلى التوحش والبربرية البدائية ، يكمن في التنكر لجميع جمالات الطبيعة والحياة » . وفي « باريس ـ جورنال » (٢٠ نيسان) كتب اندريه سلمون : « يكفينا تذكير هؤلاء الشباب الذي يدّعون التجديد ، أن التكعيبية أوجدها ، قبل خمس سنوات ، رسام أسباني بعد انحرافات جمالية عديدة ، مع عدد من الفلاسفة والشعراء والرياضيّين . وبدا ذلك من خزعبلات الفكر . لكن بيكاسو وضع الحجر الأول ، أول مكعّب في الهيكل ، ولم يكن ذلك

أفضل ما عنده . . . إنما ، وحده ، غيّوم ابولينير في جريدة « المتصلّب » (٢١ نيسان) ساند التيار الجديد : « يتكوّن اليوم فنّ متحفظ لن تلبث مظاهره القاسية الآن أن تطرى » .

١٠ حزيران - ٣ تموز : اشترك دولونيه وغليز ولوفوكونييه وليجيه بالمعرض الثامن للمستقلين في بروكسيل . وفي تقديم المعرض ، يثبت أبولينير كلمتي « التكعيبية » و « التكعيبيون » .

الصيف : أول رحلة لبيكاسو وبراك وخوان غريس والنحات مانولو إلى سيريه ، الضيعة الصغيرة في البيرينيه الشرقية . وتحت توقيع « الآخرين » ، كتب ناقد (قد يكون لويس فوكسيل) يقول ان هذه الرحلة هي « حج الرسم » (« جيل بلاس - ٨ آذار ١٩١٣) ، ووصفها غيّوم أبولينير انها « تكريس التكعيبية » .

أول تشرين الأول - ٨ تشرين الثاني : « معرض الخريف » التاسع في باريس ، اشترك فيه ، على جدران القاعة الثامنة ، مرسال دوشان (« شاب وصبية في الربيع » ، « وجه ») ، ولافرينيه (« وجه عار » ، منظران ، أحدهما « مصنع في لافيرتيه سوجوار ») ، وغليز (« صورة جاك نيرال » ، « الصيد ») ، وكوبكا (« صفيحات ملونة » ، « وجه ») ولوفوكونييه (« منظر على البحر » ، « ضيعة على ضفاف بحيرة » ، « ضيعة في الجبل ») وليجيه (« تخطيط لثلاثة

وجوه ») ولوت (« مرفأ بوردو ») وميتزنغـر (« وجه ») ، وبيكابيا (« حديقة » ، « على الشاطىء ») ورث (« ثلاثة تأليفات ») وجاك فيّون (« خمسة وجوه ») .

وحوى المعرض منحوتات تكعيبية من أرشيبنكو وكزاكي ودوشان فيّون .

ومن جديد ثارت الثائرة على التكعيبيين . فكتب لويس فوكسيل في جيل بلاس (أول تشرين الأول) : « أقطف هذا الحوار : ـ هل تعلم ان معرض الخريف هو اللوفر الثاني ؟ ـ صحيح ؟ لماذا ؟ ـ لأن في اللوفر معرضاً مربعاً ، وهنا الآن معرض مكعّب » . وفي « الجريدة » (٣٠ أيلول) ، كتب غبريال موريه : « هل يسمح لي القول أني لست مطمئناً إلى مستقبل التكعيبية ، سواء تكعيبية واضعها السيد بيكاسو ، أو تكعيبية السادة ميتزنغر ولوفوكونييه وغليز وسائر مقلديهم . . ان التكعيبية قال كلمته الأخيرة : إنه غناء العجز المدّعي والجهل المكتفي بذاته » .

أما المدافعون عن التكعيبية ، فأبرزهم : غيّوم أبولينير في « المتصلب » ، واندرَيه سالمون في « باري ـ جورنال » ، وروجيه آلاّر في « المجلة المستقلة » ، واندريه وارنو في « كوميديا » ، وجول غرانييه في « مجلة أوروبا وأميركا » ، وأوليفييه هوركاد في دوراندال ، وغوستاف خان في « له مركور ده فرانس » .

٢٠ تشرين الثاني ـ ١٦ كانون الأول: فنانو جماعة « بيتو » يشتركون في معرض « الشركة النورماندية للرسم الحديث » ـ شارع ترونشيه ـ (رقم ٣) ـ باريس .

١٨ كانون الأول ـ أول كانون الثاني ١٩١٢ : دولونيه يعرض في أول تظاهرة تكعيبية في ميونيخ ، لدى غاليري تانهاوزر . (أربعة أعمال : « سان سيفران » ، « برج ايفل » ، « مدينة ١ » ، « مدينة ٢ ») .

١٩١٢ : غليز وميتزنغر أصدرا لدى فيغيار أول كتاب مخصص للحركة ، وعنوانه : « عن التكعيبية » . وفي هذا العام نضم إلى الحركة فنانون أجانب أبرزهم : ليوبولد سورفاج المولود في موسكو) ، والهولندي بييت موندريان ، والمكسيكي ييغو ريفيرا .

٢٠ آذار ـ ١٦ أيار : في « معرض المستقلين » الثامن العشرين ، تظاهرة تكعيبية كبرى . عرض فيها دولونيه : « مدينة باريس ») ومرسال دوشان (« عار ينزل الدرج » ، ثما عاد فسحب اللوحة عشية المعرض بناء على نصيحة صدقائه ، و « رسم ») ، وغليز (« المستحمات » ، و « رسم للمستحمات » ، و « رسم ») وخوان غريس الذي يعرض علنياً للمرة الأولى (« وجه » : تكريماً لبيكاسو ، « منظر » ، « طبيعة صامتة ») ، وكوبكا (« صفيحات ملونة ») ،

ولافرينيه (« مدفعية » ، « رسم ») ، وماري لورانسان (لوحتان) ، ولوفوكونييه (« رسم » ، « تصميم » ، « الصياد ») ، وليجيه (« تأليف مع أشخاص ») ، ولوت (« يوم الأحد » ، « منظر فرنسي » ، « النائمة ») ، وميتزنغر (ثلاث لوحات) وموندريان (« في الحديقة » ، « في الغابة » ، « مصنع الجبنة ») وبيكابيا (« ذكرى من إيطاليا في غريمالدي » ، « بعد الشتاء » ، « نساء تحت الصنوبر ») ، ورث (« تأليف ») ، وريفيرا (« صخور مونسرّا » ، « مونسرّا ») .

وكان بين النحاتين : أرشيبنكو وبرانكوزي .

أيلول : في سورغ (فوكلوز) ، أراد بيكاسو وبراك أن يعطوا في لوحاتهم صورة الرخام والخشب وسائر المعادن ، فالتجأوا إلى تقنية الورق الملصق .

وفي هذا الشهر ، أقيمت أول مأدبة شهرية لجماعة « فناني باسي » في منزل بلزاك (شارع رينوار) في باريس . تصدّر المأدبة بول فور واجتمع حوله : روجيه آلّار ، غيوم أبولينير ، دوشان فيّون ، غليز ، لافرينيه ، ماري لورانسان ، لوفوكونييه ، ليجيه ، اندريه مار ، ميتزنغر ، بيكابيا ، فالنسي وجاك فيّون . وفي ٢١ كانون الأول ، أثناء المأدبة الرابعة ، أقيم تكريم لسيزان ألقى فيه لافرينيه خطاباً تكريمياً .

أول تشرين الأول ـ ٨ تشرين الثاني : « معرض الخريف » العاشر ، عرض فيه : مرسال دوشان (« عذراء ») وغليز (« الرجل على الشرفة ») وكوبكا (« أمورفا ، هرب في لونين » ، « أمورفا ، ألوان دافئة ») ولافرينيه (« المستحمون » ، « لاعبو الورق » ، وماري لورانسان (« تزيينات كرتون للورق الملصق ») ولوفوكونييه (« الفلاحون يهاجمهم الدببة ») وليجيه (« المرأة ذات الأزرق ») ولوت (« الحكم على باري ») وماركوسيس (« غابي ») ، وميتزنغر (« الراقصة » ، « منظر ») ، وبيكابيا (« النبع » ، « الراقصة عند النبع »)وريفييرا(« الابريق » ، « وجه اسباني ») ، وجاك فيّون (« طبيعة صامتة » ، « تزيين ») . وكان بين النحاتين أرشيينكو وكزاكي ودوشان فيّون ومصمم الديكور اندريه مار .

١٠ إلى ٣٠ تشرين الأول : معرض « الخلية الذهبية » نظمته غاليري لابويسي في شارع لابويسي . عنوان المعرض ، وضعه جاك فيّون ، واشترك فيه ٣١ فناناً بينهم التكعيبيون مرسال دوشان (٥ أعمال بينها « عار ينزل الدرج ») غليز (١٣ عملاً بينها « الشجرة » ، « المرأة ذات اللهب » ، « وجه جاك نيرال» ، « المستحمات ») وخوان غريس (١١ لوحة مرقمة بلا عنوان) ولافرينيه (٤ أعمال) وماري فلورنسان(٥)وليجيه(٥) ولوت(٩) وماركوسيس (٦) وميزنغر (١١ بينها « اللمجة » ، « رسم البرت

غليز ») وبيكابيا (١٢ بينها « سيفيل » ، « التطواف » ، « موسيقى التطواف ») وفيون (٣) ، والنحاتون أرشيبنكو ودوشان فيّون . وبين غير التكعيبيين : مورو ودونواييه ده سيغونزاك .

الضجة التي أثارها هذان المعرضان ، كانت كبيرة . كتب لويس فوكسيل في « جيل بلاس » (٢٢ تشرين الأول) : « ان الخلية الذهبية والقاعة ١١ من معرض الخريف أسالتا حبراً كثيراً . ولن أبالغ كما سالمون فأقول ان الناس اقتتلوا بين مدافع ومناهض . ولا أعتقد أن هذه الأزمة من الهندسة التصويرية سيكون لها صدى عالمي » . وكان هو نفسه صرخ في الجريدة نفسها (١٤ الشهر نفسه) : « التكعيبيون لم يأخذهم أحد على محمل الجدّ قبل ارتدادهم إلى رسم الأب أوبو » .

ومن تلك الضجة ، الرسالة التي وجّهها لامبويه (عميد المجلس البلدي في باريس) إلى بيرار (نائب أمين سرّ الدولة لشؤ ون الفنون الجميلة) ، جاء فيها : « ان كان لصوت مستشار بلدي أن يصل إلى آذانكم ، أسألكم بل أستحلفكم أن تزوروا معرض الخريف ، واثقاً من خروجكم ساخطين كما العديد ممّن شاهدتهم هناك . وستقول ، يا سيدي ، همساً : هل يجوز لي إعارة مكان عام كهذا لجماعة مخربين تائهين ؟ وستسألني يا حضرة الوزير إن كان في الطبيعة الانسانية مثل هذا الشذوذ .

وستستنتج بحزن من هذا المعرض انه جمع البشاعات والتفاهات وانه يمس الحكومة وأنتم عضو فيها ، إذ هي تبنت عملاً فاضحاً كهذا » (عن « له مركور ده فرانس » - ١٦ تشرين الأول ١٩١٢) .

٣ كانون الأول : ألقى ج . ل . بروتون في مجلس النواب خطاباً ندد فيه أن « من غير الجائز أن تحوي الأماكن الرسمية والقصور الوطنية تظاهرات للفن والوطن » .

وأكّد مرسال سامبا على حرية العمل الفني : « حين تبدو اللوحة لك سيئة ، لك الحق ألّا تنظر إليها وتشيح إلى غيرها ، دون استدعاء الشرطة » .

وأقيمت معارض تكعيبية أخرى في الضواحي (روان : ١٥ حزيران - ١٥ تموز ، لمناسبة التظاهرة الثالثة من الشركة النورماندية للرسم) ، كما في الخارج : المانيا (برلين ، كولونيا ، ميونيخ) ، انكلترا ، اسبانيا (برشلونه) ، روسيا (موسكو) ، وسويسرا (زوريخ) .

٣ - التكعيبية التأليفية (١٩١٣ - ١٩١٤)

١٩١٣ : عام مميز في تاريخ التكعيبية ، إذ راحت التحليلية في أعمال بيكاسو وغريس وبراك تنحو إلى ما سمّي : « التكعيبية التأليفية » .

كانون الثاني : أصدر بليز سندرار قصيدته « نثر جيهان ده فرانس » ، تزينها رسوم من سونيا ترك دولانيه . فكان كتاباً مزدوج الرسم والشعر ، من مترين علواً .

آذار : أصدر غيّوم أبولينير لدى فيغيير كتاب « الرسامون التكعيبيون ـ تأملات جمالية » (دراسة حول كل من بيكاسو وبراك وميتزنغر وغليز وماري لورانسان وخوان غريس وليجيه وبيكابيا ودوشان ودوشان فيّون) وفيه كان ناطقاً بأسماء أصدقائه التكعيبيين .

١٩ آذار ـ ١٨ أيار : « معرض المستقلين » التاسع والعشرون ، اشترك فيه : دولونيه (« جماعة كارديف ») وغليز (« لاعبو كرة القدم » ، « المرفأ التاجر » ، « منظر ») وكوبكا (صفيحات عمودية ») وماري لورانسان (« حفلة تنكرية ») ولافرينيه (« الفلاحة الشابة » ، « داخل » ، « رسم ») ، ولوت (« محطة » ، « وجه » ، « مرفأ ») ، وماركوسيس (« الكمان الأحمر » ، « طبيعة صامتة ») وميتزنغر (« العصفور الأزرق » ، « منظر » ، « طبيعة صامتة ») ، وموندريان (« شجرة » ، « شجرة مزهرة » ، « امرأة ») وبيكابيا (« طواف ») ، ورث (« مطعم » ، « طبيعة صامتة » ، « وجه ») ، وفالمييه (« طبيعة صامتة » « وجه » ، « قنال سان مرتان ») .

وبين هؤلاء الفنانين من يمثلون ميول أبولينير « الاورفية » : دولونيه ، كوبكا ، بيكابيا . ويقترب من وجهة نظرهم ، فريق من الاميركيين ، أبرزهم : بروس (« منظران » ، « تناغم ») ، وفروست (« الرجل الطيب » ، « ألمانية » ، « مراقبة بيت الخلاء ») ، ومورغن راسل (« أخضر ») وستانتون ماك دونالد رايت (« الفجر » ، « الظهر ») .

أما بين التكعيبيين النحاتين فثمة أرشيبنكو وبرانكوزي وكزاكي ولورنس .

٥أيار : محاضرة ليجيه في أكاديمية فاسيلييف « بحث حول جذور الرسم المعاصر وقيمته التمثيلية » .

أيار ـ حزيران : رحلة بيكاسو إلى سيريه ، حيث وافاه براك وخوان غريس وماكس جاكوب . وكان هناك النحات مانولو الذي بقي فيها طوال تلك السنة .

١٥ تشرين الثاني ١٩١٣ ـ ٥ كانون الثاني ١٩١٤

« معرض الخريف » الحادي عشر ، اشترك فيه بروس (« تأليف ») ولافرينيه (« غزو الهواء » ، « دراسة حول غزو الهواء » ـ مائية) وغليز (« رسم أوجين فيغيير » ، « المدينة والنهر » ، « مراكب الصيد ») وكوبكا (« مواضع متحركات

تصويرية ») ولوفوكونييه (« التبرج »، « طبيعة صامتة »)، ولوت (« الناقهة »، « المطرّزة ») وبيكابيا (« القسيس »، « أودني الصبية الأميركية ») وفيّون (« التوازني »، « رسم فيليكس بارّيه »).

وعرض كذلك النحات دوشان فيّون ومصمم الديكور اندريه مار.

وخلال هذا العام **١٩١٣** أقيمت معارض كثيرة في الخارج. أبرزها :

كانون الثاني : دولونيه وبراك وبيكاسو عرضوا في برلين. وبيكاسو عرض في مدن أخرى من المانيا.

شباط : معرض في نيويورك اشترك فيه براك ودولونيه ودوشان وغليز وماري لورانسان وليجيه وبيكابيا وبيكاسو. وانتقل المعرض بعدها إلى بوسطن وشيكاغو.

أيلول : « معرض الخريف » الالماني الأول في برلين اشترك فيه أرشيبنكو ودولونيه وسونيا ترك دولونيه وغليز وليجيه وماركوسيس وميتزنغر وبيكابيا.

تشرين الأول : معرض في لندن اشترك فيه برانكوزي ودولونيه وبيكاسو.

١٩١٤ : انضم إلى النحت التكعيبي ليبشيتز وزادكين. وأقيمت معارض في الخارج : معرض غليز وميتزنغر ودوشان

فيّون وجاك فيّون في برلين . ومعرض بيكاسو وبراك في دريسد وميونيخ وفي نيويورك .

أول آذار ـ ٣٠ نيسان : « معرض المستقلين » الثلاثون ، اشترك فيه : دولونيه (« اسطوانات شمسية ») وفيرا (« وجه » ، « طبيعة صامتة ») وغليز (« السيدة ذات الحيوانات » ، « المدينة » ، « رسم ») ولافرينيه (« رسم » ، « تصميم لرسم الفنان ») وماري لورانسان (« طبيعة صامتة » ، « رسم امرأة ») ولوت (« الترويقة » ، « منظر » ، « طبيعة صامتة ») ، وماركوسيس (« الموسيقي ») وميتزنغر (« المدخن » ، « منظر » ، « دراسة ») وموندريان (« لوحات ») وبيكابيا (« أنشودة زنجية » ، « رياضة ») ، ورث (« طبيعة صامتة » ، منظر » ، « راقصون ») وسورفاج (« انطلاق » ، « تفتح » ، « التجزيء ») ، وسونيا ترك دولونيه (« ألوان متكاملة ») وفيّون (« رسم رجل » ، « رسوم ») .

وبين النحاتين : أرشيبنكو وكزاكي وزادكين .

حزيران : رحلة بيكاسو إلى تاراسكون وافينيون حيث وجد براك وسورين اللذين سافرا إلى سورغ . وسافر غريس إلى كوليور حيث كان ماتيس وماركيه .

٢ آب : بداية الحرب العالمية الثانية . تفرّق الفريق التكعيبي .

الفصل الرابع

خالقا التكعيبية :
بابلو بيكاسو ـ جورج براك

تعود أبوّة التكعيبية ، كما أسلفنا إلى فنانين كبيرين : بابلو بيكاسو وجورج براك . ويصعب تحديد حصة كلّ منهما في الخلق وفي نمو تلك المدرسة الجديدة ، لما كانت أبحاثهما متقاربة ، مع تنافر مزاجيهما. فالأول اسباني ، موهبته عنيفة عصبية وذوقه متناقض يودي به إلى الوقاحة ، والثاني فرنسي يستند إلى المنطق والبناء والقياس والعقل . وتلخصهما عبارتان : يقول بيكاسو « يصعب علي فهم كلمة بحث . فأنا لا أبحث ، بل أجد » . ويقول براك : « على الفن أن يهزّ ، فيما العلم يهدّيء » .

١ ـ بيكاسو قبل التكعيبية (١٨٨١ ـ ١٩٠٦)

ان بيكاسو ـ هذا العجيب المتعدد الوجوه ـ يمثل عندنا روح العصر الممتلىء قلقاً وعدم استقرار ، بين « النفي المؤكد » ، « والتأكيد النافي » .

لذلك ، جمع بيكاسو حوله مؤيدين ومناهضين . فهوذا

فرنسوا فوسكا يقول انه « انسان يغيّر دائماً قناعه لينفي كونه لا وجه له » ، فيما كريستيان زرفوس ، مؤيده ومؤرخه الأقرب يقول أنه « أب أعمال فنية تتخطى المصطلحات الفنية العادية » . لكن لرأي الشعراء أهمية أخرى . وهوذا أراغون يقول أن « الكلام على بيكاسو أصعب مما على أي فنان آخر . فكل ما قيل ، كذّبه هو » . وبيكاسو نفسه يعترف بـ « عزلته اللاانسانية » حين يقول لمؤرخه زرفوس : « كيف تريد من المشاهد أن يعيش لوحتي كما أنا عشتها ؟ كيف الدخول إلى أحلامي وغرائزي ورغباتي وأفكاري، والوقوف على ما فيها رغم إرادتي » ؟ . نمر سريعاً على سنواته الأولى وصولاً إلى ما يهمنا : التكعيبية .

فهو ولد في ٢٥ تشرين الأول ١٨٨١ في ملقة الأندلسية ، وكما فيلاسكيز ، تبنّى اسم والدته ماريا بيكاسو لا والده خوسيه رويث بلاسكو . بدأ يرسم ويصوّر منذ ١٨٩١ في لاكورونيا حيث استقرت عائلته ، وأظهر مواهب لافتة جداً . عام ١٨٩٥ ، دخل مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة بعد نجاحه باهراً في امتحان الدخول (نفذ في يوم واحد عملاً يستغرق شهراً) . وبعد سنتين نجح في تفوق لدى أكاديمية سان فرناندو في مدريد . وفي ١٩٠٠ رحل مرة أولى إلى باريس فوقع تحت غير تأثير ، أبرزها تولوز لوتريك وديغا وده فويّار وبوتيني .

١) المرحلة الزرقاء (١٩٠١ ـ ١٩٠٤) بعد رحلة قصيرة إلى مدريد ، أقام معرض بستيل (أعمال طبشورية) في برشلونة وانتقل إلى باريس في أيار ١٩٠١ وبقي فيها حتى كانون الثاني ١٩٠٢ حيث التقى ماكس جاكوب فصادقه كثيراً وأقام معرضاً أول في غاليري أومبرواز فولار مع ايتورينو . رجع فترة إلى برشلونة ثم عاد إلى باريس عارضاً لدى برث ويل ولدى فولار . ثم أمضى عام ١٩٠٣ في برشلونة واستقر في باريس نهائياً منذ ١٩٠٤ (ساحة رافينيان ـ رقم ١٣) في بناية اسمها « باتو ـ لافوار » حيث بقي خمس سنوات .

اللوحات خلال هذه الفترة ، موضوعة في أكثرها بتناغم الألوان الزرقاء ، ومن هنا الاسم المعطى لهذه المرحلة . ويروى ـ بين الكثير مما يروى عن بيكاسو ـ ان هذا التفضيل للأزرق ممزوجاً بالأبيض والأسود ، عائد إلى فقر كان يعضّه حينها ، إذ هذه الألوان هي الأرخص . لكن تلك المرحلة عرفت روائع خالدة من بيكاسو . ففنه الانساني جداً مكوّن من تآليف مثيرة ، ذات شخص واحد أو أكثر ، تصل غالباً ـ في بساطتها ـ إلى عظمة مأساوية . وفيها حس اليأس ، الناجم عن ناحية عنده يهودية بالوراثة . فالنماذج ، اجمالاً ، مأخوذة من الشعب ، انما تحافظ على طابع من الكرامة الاسبانية . وبين أعمال تلك الفترة : « الولد حامل الحمامة » (١٩٠١) ، « رسم الشاعر

سابارتيس » (١٩٠١) ، « أمومة زرقاء » (١٩٠١)، « اثارة » (١٩٠١) ، « المأساة » (١٩٠٣) وهي في جمالها تعادل روائع النحت اليوناني ، « الفرح النقي » (١٩٠٣) ، « الحياة » (١٩٠٣) ، « الختيار عازف الغيتار » (١٩٠٤) ، « سلستين أو المرأة ذات الوَدَقَة » (١٩٠٣) ، « الوليمة البسيطة » (١٩٠٤) ، « المرأة ذات الزاغ » (١٩٠٤) ، « وجه » (١٩٠٤) ، « الكاوية » (١٩٠٤) ، « المرأة ذات القميص » (١٩٠٤) .

٢ ـ المرحلة الوردية : (١٩٠٤ ـ ١٩٠٦) حوالي آخر ١٩٠٤ غيّر بيكاسو طريقته : وكانت ، بعد المرحلة الزرقاء ، المرحلة الوردية . وراح يختلف إلى سيرك مدرانو ووسط البهلوانيين ويستعير مواضيعه من ذاك المناخ الذي أوحى اليه أعمالاً يطغى عليه اللون الوردي الحيوي . لم تكن ذات طابع مأساوي ، انما بقيت ذات طابع انساني موجع ، وحلت فيها شخصيات أكثر صبا ، محل تلك الهرمة الناضجة . وصار الاسلوب أكثر كلاسيكية مع ومضات غنائية . أهمها عهدئذ : « البهلوان والكرة » (١٩٠٤) ، « أمومة » (١٩٠٥) ، « الخيول تستحم » (١٩٠٥) ، البهلوانيون والكلب » (١٩٠٥) ، « عائلة البهلوانيين » (١٩٠٥) ، « عائلة المهرّج » (١٩٠٥) ، « الحمام » (١٩٠٥) ، « المهرج جالساً » (١٩٠٥) ، « المهرج

في طبيعة صامتة » (١٩٠٥) ، « عائلة مهرّجين » (١٩٠٥) ، وهي التي فيها الوجه النسائي الرائع إلى اليمين ، « الصبية ذات السلة المزهرة » (١٩٠٥) ، « بائعة الخبز » (١٩٠٥) .

بين ١٩٠٤ و ١٩٠٥ ، وضع بيكاسو ١٦ عملاً بماء الفضة حول المهرجين ، عرضها لدى فولار . عام ١٩٠٥ ، تعرف إلى الشاعر غيّوم أبولينير وإلى ليو وجرترود شتاين . وبدأت الروسية شوتكين تشتري له أعمالاً بلغت خمسين حتى ١٩١٤ (جميعها اليوم في روسيا) .

٣-المرحلة الزنجية أو مرحلة ما قبل التكعيبية (١٩٠٦ - ١٩٠٧) بدأ بيكاسو ينحو إلى قطيعة مع الرسم التقليدي أو رسم التشبه الخاضع للموضوع . فألغى الموضوع كلياً نحو فن أكثر تصوّرية - تصير اللوحة هي الموضوع - ، ونحو طبيعة لا تعود إلا ذات غايات إبداعية ، كما في ميدان العلم . وحكي عهدئذ عن تأثره بالنحت الزنجي - الوجوه البولينيزية أو السودانية - في أبحاثه ، وسمّيت هذه ، « المرحلة الزنجية » . لكن بيكاسو رفض هذه التسمية مراراً . ففيها تحول معين في مفهومه التشكيلي ، وتطلع إلى النحت الكاتالاني في القرون الوسطى . وفرض الفنان عندها نظاماً ذاتياً بنّاءً ، في هندسية أشكاله ، فأخرج هيكليات في هويتها الحقيقية لا ذات تسوريات وتشبيهات .

ففي هذه المرحلة الانتقالية ، راح يبحث ، ويحلل ، ويتخيل ، لكي يخلق ، كوناً جديداً في جوهره ، يكون كونه الخاص ، مبنياً على عدد من الأشكال الجديدة ، وصل معها إلى جديد لافت حمله إلى انقلاب تام في الرسم ، وإلى قطيعة مع التقليدي ، هي التي ولّدت التكعيبية .

في هذه المرحلة ، راح بيكاسو يحقق تأليف تجمع الباروكية إلى الكلاسيكية ، مضمناً إياها عناصر غالباً متناقضة ، في « لا تعادل متعادل » . من هذه التآليف ، ذات التطور المدهش في أعمال الفنان : « رسم بيكاسو » (١٩٠٦) ، « رسم جرترود شتاين » (١٩٠٦) ، « النصف الأعلى من امرأة عارية » (١٩٠٦) ، وخاصة « عاريتان متعانقتان » (١٩٠٦) .

أما رائعته « صبايا أفينيون » (١٩٠٦ ـ ١٩٠٧) ، (وهي في الواقع صورة غانيات في أحد بيوت شارع أفينيون في برشلونة) ، فمهّدت لها دراسات عديدة أبرزها « دراسات حول رؤوس نساء » (١٩٠٦ ـ ١٩٠٧) ، وساندتها لوحة « مشاهد من الأستاك » (١٩٠٨) ، لبراك ، لتكوّن بيان الثورة التكعيبية . هذه المحاولة ـ ويمكن نعتها بأنها هدّامة للعالم المرئي الذي اعتدنا عليه ـ كانت محررة فن جديد ونظام جديد . . .

وبيكاسو طرح المسألة المكانية وحلّها ، حين صوّر ، في الوقت نفسه ، الوجه مواجهة ، والأنف جانبياً ، مستعيداً ـ بهذه

التفردية في رؤ يته الجديدة للعالم ـ قانون الجبهية لدى المصريين ، ومكتشفاً مبدأ انطباق السطوح الهندسية ، الذي يتيح له أن يؤدي الحجم على مساحة قماشته المسطحة .

هذه النمنمة في الأشكال ، وهذا التحليل للسطوح المختصرة إلى أبسط العناصر الهندسية ، وهذا الحسّ للنمط والتناغم في كل جزء وحده تناسقاً مع التأليف العام ، جميعها أعطت لوحة بيكاسو عظمة نصبية ـ كدنا نقول نحتية ومعمارية ـ تجعل من صاحبها كما وريث المصريين والمنحوتات الرومانية . وعلى النقيض من ذلك ، نجد بيكاسو ـ بغنائية ذات منحى تعبيري ، وذوق القياسات الكبيرة ولا تعادل بعض الوجوه ، وإرادة التحريف في نية إعادة خلق تشكيلية ـ صار مكمّل الكبار في بلاده : الغريكو وفيلاسكيز وغويا .

في هذه الحقبة نفسها ، وفي الروح ذاتها التي (« صبايا أفينيون » ، وضع بيكاسو : « العاري ذو المنشفة » (١٩٠٧) ، و « العاري ذو الجوخة » (١٩٠٧) .

٢ - جورج براك قبل التكعيبية (١٨٨٢ - ١٩٠٧)

بجماليته كما بتكنيكه ، ظهر جورج براك كما وريث العباقرة الفرنسيين . فهو ، كلاسيكياً ، يكمل خط نيكولا بوسان وكورو وسيزان . وهو على معرفة عميقة بمهنته ، ويمثّل استمرار

شاردان الذي تقرّبه إليه أمانته الفكرية والحرفية ، وشاعريته العميقة . وكأنما تصلح له هذه العبارة لمعلمه : « نستخدم الألوان إنما نرسم بأحاسيسنا » . من هنا تطور أعماله العقلاني والمنهجي والمتّزن . وبقي فرنسي الانتساب ، فكان ديكارتياً وأكّد : « أفضل القاعدة التي تصحح الانفعال » . وكما سائر الفنانين الذين أكملهم ، لم يهمل الطبيعة ولا أنكر النموذج ، إنما لم يعرهما إلا دوراً ثانوياً ، متخطياً رؤ ياه الوحيدة وصولاً إلى جوهر الأشياء نفسه ، في إعادة خلقها عبر الأثر الفني .

يمكن تلخيص مفهومه التصويري في عبارتين لـه : « الرسم يفتكر بالأشكال والألوان ، فيما النموذج هو المذهب الشعري » . و « لا يحاول الرسام إعادة بناء قصة ، بل بناء حدث تصويري » . وفي موضع آخر ، يذكر مؤرخه موريس غيور عنه قوله : « لا يجب تقليد ما علينا خلقه » . و « لي تطلّع أن أكون على تناغم والطبيعة ، أكثر مما أن أنسخها » . و « اكتشاف شيء ، هو وضعه حياً » . و « يجب الوصول إلى درجة من الحرارة تجعل الأشياء مطواعة » . وفي موضع آخر ، ينكر على اللوحة معناها الفوتوغرافي الوحيد ـ أي الموضوعي الغيري ـ ، ويؤكد على الحصة الشخصية لدى الفنان ، قائلاً : « الفن نمط استعادة » .

جورج براك ولد في ارجانتوي يوم ١٣ أيار ١٨٨٢ .

استقر أبوه في الهافر عام ١٨٩٠ مؤسساً عمل رسم للمنازل. درس الصبي دروسه في الليسيه ثم في معهد الفنون الجميلة (في الهافر) ثم انصرف إلى العمل في مؤسسة أبيه. عام ١٩٠٠، أتى إلى باريس وأكمل دروسه في الرسم والديكور. ثم دخل معهد الفنون الجميلة في محترف ليون بونّا حيث التقى الهافريَين أوتون فريز وراوول دوفي، لكنه لم يبق سوى شهرين، مختلفاً أثناءهما إلى اللوفر، ومتعمقاً في الانطباعيين.

١) المرحلة التوحشية (١٩٠٥ - ١٩٠٧): بدءاً من ١٩٠٥، أوصلته أبحاثه التصويرية إلى أبحاث أسلوبية وتلوينية لدى التوحشيين. وخلال صيف ١٩٠٥ عاد إلى الهافر، ثم عام ١٩٠٦ انتقل مع أوتون فريز إلى أنفير. وأمضى الشتاء في الأستاك، وصيف ١٩٠٧ في لاكيوتا والخريف في الاستاك. وتلقحت لوحاته عهدها برقشات ملونة ونابضة. وهذه التلوينية تماشت مع نمنمة في الأشكال وتخطيط، ولم يكن فنه لاشكلياً أكثر منه تزيينياً، كما فن التوحشيين أصدقائه. ولم تكن التوحشية لدى براك سوى مرحلة أساسية لتطوره نحو فن تحرري. ونحو «حدث تصويري» تسقط فيه القصة لصالح إعادة خلق فنية جديدة ومتفردة، وتصوّرية إنما أبداً حساسة وشاعرية.

من هذه المرحلة: «جسر أنفير: المراكب المزينة»

(١٩٠٥) ، « جسر انفير » (١٩٠٦) ، « الاستاك » (١٩٠٦) ، « منظر من الاستاك » (١٩٠٦) ، « مشاهد من لاكيـوتا » (١٩٠٦ و١٩٠٧) ، « رصيف مرفأ الاستاك » (١٩٠٦) ، « منظر في كاليور » (١٩٠٧) و « منظر في لاكيوتا » (١٩٠٧) ، وفيها بعض تأثير سيزاني في معنى بنائي .

٢) مرحلة قبل التكعيبية (١٩٠٧) : في هذا العام تعرف براك إلى بيكاسو بواسطة الشاعر غيّوم أبولينير . وراحت ثورتهما ، حتى ١٩١٤ ، تتّبع سيراً متشابهاً حتى ليصعب التمييز أحياناً بين لوحتين لهما . إذن ، من الصعب دراستهما منفصلين ، في مختلف مراحل التكعيبية . ولوحة « صبايا أفينيون » التي رآها براك في محترف بيكاسو ، حثته على مواصلة أبحاث تشكيلية جديدة ، مماثلة لأبحاث بيكاسو ، أوصلته إلى وضع لوحته « العاري الكبير » (كانون الأول ١٩٠٧) . ولكن ، فيما بيكاسو بان مشدوداً إلى النحت الروماني الاسباني ، والفن الزنجي وسيزان ، انشدّ براك إلى عراة سيزان ، وعراة ماتيس من المرحلة التوحشية . فمن الروح التوحشية لديه ، ما نلمسه عنده من دوائر سوداء كبيرة في أشكال الجسد الأساسية ، والوجه ، والرقشات على الجسد . وكما بيكاسو ، كعّب بعض الأشكال .

٣ - التكعيبية السيزانية (١٩٠٨ - ١٩٠٩)

موازاة لأبحاث براك السيزانية وهو قضى صيف ١٩٠٨ في الأستاك ، استكمل بيكاسو في العام نفسه أبحاثه التشكيلية ، إنما على بعض تحرر من سيزان . وأتى من الواز بمناظر شديدة الشبه ومناظر براك .

وإذا كانت السطوح العريضة بلا حدود ، وتؤدي الشكل في قوة ، فان « الممرات » التي تذكّر بـ « ظلال » سيزان ، بدأتَ تظهر ، وتتيح للفنانين فرصة الخلاص من الوقوع في عثرات رسم منهجي الهندسة والديكور . والأشخاص كما المناظر كما الأشياء ، وإن « مكعّبة » في أحجام محددة في الفراغ ، تبقى مرسومة وفق واقع واضح ، أي ملتصقة بالعالم المرئي ، إنما مختصرة إلى جوهر مبادئها البنائية . فاللون ـ وهو عنصر حسي ـ وكان إحدى ركائز رسم سيزان ، اختُصِر إلى بعض اللوينات ، المختارة نظراً إلى علاقاتها المتناغمة ، من البني إلى الأمغر إلى الترابي إلى الرمادي المنوّع ، إلى الأخضر . وعلاقاتها مجموعة تذكّر برسم سيزان ، إنما الفروقات مختلفة عن فروقات سيزان الكان له تفضيل عظيم للأزرق ، الموحي بالمناخ الهادىء .

من بيكاسو ، وطبيعته الميتة : « الكأس والفواكـه » (١٩٠٨) ، « طبيعة صامتة : طبق الفاكهـة » (١٩٠٨) ،

« طبيعة صامتة : باقة زهر » (١٩٠٨) ، « طبيعة صامتة : المَطَرة » (١٩٠٩) ، « السمك » (١٩٠٩) ، « الكأس » (١٩٠٩) . ومن الرسوم : « المرأة ذات المروحة » (١٩٠٨) ، « عائلة المهرجين » (١٩٠٨) ، « المهرج المتكىء » (١٩٠٩) ، « المرأة بالأخضر » (١٩٠٩) ، « المرأة والاجاص » (١٩٠٩) ، « المرأة ذات القبعة السوداء » (١٩٠٩) ، « الملكة ايزابو » (١٩٠٩) ، « صبية عارية جالسة » (١٩٠٩) ، « رسم جورج براك » (١٩٠٩) ، « المرأة ذات وعاء الخردل (١٩٠٩) . ومن المناظر : « منظر ذو وجهين » (١٩٠٨) ، « شارع الخشب » (« لا رو دي بوا» - ١٩٠٨) ، وسلسلة مناظر من هورتا دي ايبرو الضيعة الكاتالانية في محيط تاراغونا حيث أمضى صيف ١٩٠٩ ، وأبرزها « حاووز هورتا دي ايبرو» (١٩٠٩) .

ومن جورج براك ، ومناظره ، مجموعة كبيرة لمناظر من الاستاك (١٩٠٨) أبرزها « بيوت في الأستاك »، « قنطرة في الأستاك » ، « مناظر لاروش غويون » (١٩٠٩) ، « مرفأ في النورماندي » (١٩٠٩) ، « مراكب صيد » (١٩٠٩) ، « المدينة على التلة » (١٩٠٩) ، ومن طبيعته الصامتة : « طبق الفواكه » (١٩٠٨) ، « طبيعة صامتة : أدوات موسيقية » (١٩٠٩) ، « القيثارة وطبق الفواكه » (١٩٠٩) ، و« رأس امرأة » (١٩٠٩) .

وكان عام ١٩٠٩ حاسماً في التطور اللافت لدى آثار الفنانين ، إذ تأكدت الميول الجديدة : ازدياد في تأنق الأشكال ، هندسيّتها الواثقة ، الصفيحات مكان الأحجام تتكاثر ومعها « الممرات » ، وتقل أهمية النموذج ، ذوبان الفروق والظلال في توحيد الألوان نحو الأمغر والرمادي ، ويخفّ الأخضر . وحوالي نهاية ١٩٠٩ ، ازداد تجزيء الأحجام إلى سطوح متعددة ، وبدا تطبيق مبدأ تراكب السطوح . وراحت التكعيبية تدخل في مرحلتها التحليلية مع لوحات بيكاسو : « المرأة والاجاص » ، و« المرأة الجالسة »أو« الصبية العارية الجالسة » . وتمهل براك أكثر في درس الأحجام قبل أن يقوم بالخطوة المصيرية .

٤ - التكعيبية التحليلية (١٩١٠ - ١٩١٢)

بدءاً من ١٩١٠ ، أحبّ بيكاسو وبراك أن يعملا على الانسان أو الشيء كما يفتكر بهما لا كما ينظر إليهما ، وصوّراهما وفق وجوه مختلفة راحا يحلّلانها في تخطيط هندسي ليعيداهما إلى الفكر ، حتى تخطيا الأحجام إلى تجزيئهما في عدة سطوح متأقلمة مع انعكاسات الضوء ، فاكتسبا للوحاتهما ظاهراً متعدّد الصفحات ، يذكّر ، في ضلوعه المتعددة ، بزجاج المنحوت . وكانت هذه هي القطيعة مع التقليد الكلاسيكي وتبني تعددية زوايا النظر لاعطاء نظرة شاملة ما أمكن . وهكذا ، أعادا كوناً

تشكيلياً كاملاً ، في لوحات تخيّب عيننا المعتادة على شكل موضوعي للعالم كما نراه . واللوحات التي اختصر فيها اللون إلى التدرج مع الرمادي إلى الأمغر من الفاتح إلى الغامق ، تصير صعبة القراءة والفهم . وإذ وعيا هذه الصعوبة . راحا يزيدان من « التفاصيل الواقعية » ، وأجزاء الأشياء مستعادة في رسم خدّاع يجعل قراءة الأشياء سهلة : فخياشيم السمك ، أو المفاتيح أو مقبض الكمان مثلاً ، تتيح الوصول إلى اللوحة في سهولة . وكذلك ، ثمة ظهور حرف المطبعة ، أو حروف بالمرسام كان براك أول من استعملها عام ١٩١٠ ، مسجلاً التخلي عن الرئاية التقليدية تعبيراً عن الفراغ .

أبرز أعمال بيكاسو في هذه المرحلة ، من الرسوم : « رسم فولار » (١٩١٠) ، « رسم دانيال هنري كانـوايلر » (١٩١٠) ، « رسم ولهلم أوده » (١٩١٠) ، « صبية الماندولين » (١٩١٠) ، « امرأة عارية » (١٩١٠ - ١٩١١) ، « عازف الاكورديون » (١٩١١) ، « الرجل ذو الغليون » (١٩١١) ، « الشاعر » (١٩١١) ، « عـازف الكلارينيت » (١٩١١ - ١٩١٢) ، « المرأة والقيثارة » - « حسنـائي » (١٩١١ - ١٩١٢) ، « هاوي سباق الثيران » (١٩١٢) . ومن الطبيعة الميتة : « المستقل » (١٩١١) ، « الحمامة وحبوب الحمص » (١٩١١) ، « الكرسي المقشش » (١٩١١ - ١٩١٢) وعليها

قطعة ورق ملصقة على اللوحة ، « قنينة برنو » (١٩١٢) ، « الجريدة » (١٩١٢) ، « الكمان - ايفا الجميلة » (١٩١٢) ، « ذكرى من الهافر (١٩١٢) . ومن المناظر : « مرفأ قادش » (١٩١٠) .

ومن رسوم براك في هذه المرحلة نفسها : « الصبية والماندولين » (١٩١٠) ، « البرتغالي » (١٩١١) . ومن طبيعته الميتة : « المندور » (١٩١٠) ، « الابريق والكمان » (١٩١٠) وفي هذه اللوحة استعمل مرة أولى « التفصيل الواقعي » : مسمار مرسوم بالرسم الخداع مع ظله ، « المزمار » (١٩١٠) ، « الشمعدان الصغير » (١٩١٠) ، « الغليون » (١٩١١) ، « المنضدة » (١٩١١) ، « تأليف لأسّ السباتي » (١٩١٢) ، « تكريماً لباخ » (١٩١٢) . ومن المناظر : « القلب المقدس » (١٩١٠) ، « سقوف باريس » (١٩١١) .

٥ - التكعيبية التأليفية (١٩١٣ - ١٩١٤)

منذ صيف ١٩١٢ ، بدا تحوّل في التكعيبية مع دخول « الورق الملصق » ومختلف الأشياء إلى اللوحات ، مما حلّ مكان « التفاصيل الواقعية » في المرحلة السابقة . براك هو الذي تفرد باستعمال هذه التقنية في رسومه ، وبيكاسو في رسومه وبعض لوحاته .

الورق الملصق ، مأخوذاً أولاً على أنه « الرسم الخداع » ، وهو أبلغ من تقليده مرسوماً ، أدّى بالفنانين لا إلى التخلي عن تحليل مفصّل لعناصر الشيء البنائية ، بل إلى تحليل تأليفي لعناصر مختارة وخاصة موحية . في كتابه عن خوان غريس ، كتب كاهنوايلر : « المقصود في إدخال قطع من ورق الجرائد والطنافس ، والمطبوعات من كل نوع ، والمحفورات ، وقطع القماش المشمّع ، على الرسم أو اللوحة ، كان رفض اصطناعات الريشة ، وإحلال العناصر « الجاهزة » مكان المساحة « المرسومة باليد » . وكان المقصود أيضاً تحقيق عمل واقعي في وضع الشيء بذاته على اللوحة ، مما يؤكد صلابة الهندسة في اللوحة فيمكنها استيعاب بل هضم هذا الجسم الغريب » .

وراحت التكعيبية التحليلية تتحول عام ١٩١٣ ، في أعمال بيكاسو وخوان غريس ولاحقاً براك ، نحو ما سميت « التكعيبية التأليفية » . وهوذا خوان غريس نفسه يقول : « تحليل الأمس استحال تأليفاً حصيلياً في التعبير عن العلاقات بين الأشياء » . وعاد اللون إلى لوحاتهم ، وعادت بساطة الأشكال ، والشيء المردود إلى جوهره مجرداً من كلّ تفصيلي عارض . وراح الرسم ينحو تدريجياً ليصير تصوّرياً . وغريس نفسه يقول : « انطلق من تجريد لأصل إلى واقع حاصل . . .

ومن الشكل الأسطواني ، أرسم قنينة » . بين أعمال بيكاسو التي تحوي ورقاً ملصقاً : « قنينة من شراب الفاكهة ، وكأس وجريدة » (١٩١٢) ، « ورقة نوطة موسيقى وقيثارة » (١٩١٢ ـ ١٩١٣) ، « رأس رجل ، وزجاجة ، وكمان » (١٩١٢ ـ ١٩١٣) ، « قنينة سوز » (١٩١٣) ، « الوزة » (١٩١٣) ، « الطالب ذو الغليون » (١٩١٣ ـ ١٩١٤) ، « كأس وزجاجة خمر وجريدة على طاولة » (١٩١٤) ، « قنينة ماراسكان » (١٩١٤) .

وبين أعمال براك المماثلة : « لحن بصوتين للناي » (١٩١٢ ـ ١٩١٣) ، « البريد » (١٩١٣) ، « سينما تيفولي » (١٩١٣) ، « تـأليف » (١٩١٣) ، « الجـريـدة اليـوميـة » (١٩١٤) ، « تأليف » (١٩١٤) ، « آريا ده باخ » (١٩١٤) .

وبين أعمال المرحلة التأليفية ، من بيكاسو : « امرأة بـالقميص عـلى مقعــد » (١٩١٣) ، « الكمـان المعلق » (١٩١٣) ، « لاعـبــو الــورق » (١٩١٣ ـ ١٩١٤) ، « حسنائي » (١٩١٤) ، « لتحيَ فرنسا » (١٩١٤) ، « رسم صبية » (١٩١٤) ، « رجل جالس على الزجاج » (١٩١٤) .

ومن بـراك : « طبيعة ميتـة : التقسيم » (١٩١٢ ـ ١٩١٣) ، « الطاولة والغليون » (١٩١٣) ، « صدى أثينا » (١٩١٣) ، « الكمـان » (١٩١٤) ، « الرجـل والقيثـارة »

.(١٩١٤)

٦ ـ بيكاسو بعد التكعيبية

تركت حرب ١٩١٤ شرخاً في تاريخ التكعيبية . بعدها ، راح بيكاسو وبراك يتطوران على انفصال ، كل وفق مزاجه الخاص . وكان براك استدعي إلى خدمة العلم .

وانطلقت موهبة بيكاسو في التجديد ، فكان ، في الوقت نفسه ، تكعيبياً وواقعياً وتجريدياً وباروكياً وتعبيرياً ، فوضع في فترات متلاحقة ، أعمالاً متضادّة .

منذ ١٩١٥ ، عاد إلى الواقعية ، في رسوم (« رسم ماكس جاكوب ») دون أن يتخلى عن التكعيبية (« منظر ـ طبيعة صامتة ») . وعام ١٩١٦ ، بلغ قمة الجردة التشكيلية وحصيلة الأشياء (كما « القيثارة » و « لاعب القيثارة ») . وعام ١٩١٧ ، نفذ في روما بطلب من جان كوكتو ديكور وملابس باليه « استعراض » موسيقى اريك ساتي وتقديم فرقة الباليه الروسية . عندها تعرّف إلى سترافنسكي وارتبط معه صديقاً . وكان « استعراض » (١٩١٧) صدمة وفضيحة . ففي تقديم البرنامج ، تكلم ابولينير على ما أسماه « السوريالية » . وتبقى لوحة « الايطالية » (١٩١٧) إحدى أبرز اللوحات التكعيبية لذلك العام .

من ١٩١٨ إلى ١٩٢٠ ، وضع بيكاسو لوحات ورسوماً كلاسيكية مستوحاة من خطوط إنغر : « بيارو جالساً » (١٩١٨) ، « طبيعة صامتة : خزانة » (١٩١٩) ، « دياغيليف وساليسبورغ » (١٩١٧ ـ ١٩١٨) ، « إيغور سترافنسكي » (١٩٢٠) . لكنه أكمل أبحاثاً في التكعيبية من الطبيعة الصامتة (أبرزها « المنضدة » ـ ١٩١٩) .

عام ١٩٢٠ ، هو بدء ما يسمى « مرحلة بيكاسو النيوكلاسيكية » أو « السلفية » . وهو راح فيها يرسم عراة ، مستوحياً الأنصاب اليونانية . من هذه المرحلة : « المقرأة الرمادية » (١٩٢٠) ، « امرأتان عاريتان » (١٩٢٠) ، « ثلاث نساء على النبع » (١٩٢١) ، « امرأة وطفل » (١٩٢٢) ، « صبية وطفل » (١٩٢٢ ـ١٩٢٣) ، « الشاطىء » (١٩٢٣) .

في الفترة نفسها ، حقق بيكاسو تأليف ذات منحى تكعيبي إنما في روح أكثر تعبيرية ، يستعيد خلالها اللون جميع أبعاده : « ثلاثة موسيقيين مقنعين » (نسختان) ، وأوغل بيكاسو أكثر في التأثر التكعيبي ، في السنوات اللاحقة ، مع لوحات طبيعة صامتة : « المندولين والقيثارة » (١٩٢٤) ، « طبيعة صامتة » (١٩٢٤) ، « طبيعة صامتة : زجاجة خمر » (١٩٢٤) ، « شبيكة الصيد » (١٩٢٥) ، « رأس قديم » (١٩٢٥) ، ومع تأليف تشكيلية مدهشة أحادية اللون بين أسود

ورمادي وأبيض (كما « محترف صانعة القبعات » - ١٩٢٦) .

بين ١٩٢١ و ١٩٣٠ ، زار مراراً دينار والكوت دازور ، فوضع لوحات متنوعة الأسلوب ، تبدو متناقضة إنما تدل على العطش التأليفي لدى بيكاسو . وهي أعمال كلاسيكية ، في جزء منها ، في كل تقليد الرواد الكبار ، كما مجموعة الرسوم عن ابنه بول (ولد عام ١٩٢١) ، ورسم والدته الرائع ، ولوحة « البهلوان » (١٩٢٣) ، و « العاشقان » (١٩٢٣) .

وفي جزء منها آخر ، انساق بيكاسو إلى ميوله التعبيرية ، مثيراً الحركة بدينامية قوية (وهو ما يبتعد عن المثال التكعيبي الأعلى !) ، كما في لوحة « الرقص » (١٩٢٥) ، حيث على يمينها ما يذكّر بالنحت المصري . وفي لوحات أخرى ، عادت الهيكلية التكعيبية فظهرت في تمسيخ النموذج هائلاً : « المرأة الجالسة على شاطىء البحر » (١٩٢٩) ، و « رأس امرأة » (١٩٢٩) . هذا النمط الأسباني نحو تمسيخ الأمور ، راح يتطور منذ ١٩٣١ ، حين أصدر الناشر سكيرا « هيولات » أوفيد مع ٣٠ رسمة لبيكاسو . وأعطاه موضوع الهيولات هذا ، فرصة تنمية ميوله نحو التحويل والتغيير (بل التشويه) ، وهي ظاهرة بدت واضحة في لوحة « الملهمة » (١٩٣٥) .

في كانون الثاني ١٩٣٧ ، طلبت الجمهورية الاسبانية من بيكاسو عملاً ضخماً يعرض في جناحها من المعرض الدولي في

باريس . فاستوحى بيكاسو موضوع لوحته من قصف الطائرات الالمانية في ٢٨ نيسان من العام نفسه ، مدينة غيرنيكا الاسبانية الصغيرة من ضواحي بيسكايا ، فدمّرت جزءاً منها . وبدأ وضع اللوحة ، في رسومها الأولى ، يوم أول أيار ١٩٣٧ .

وإذا باللوحة (« غيرنيكا ») ، تأليف كبير من النقوشات ، كلاسيكي في ترتيب الايقاعات التناغمي ، إنما باروكي وتعبيري في المواقف والحركات والتعابير الحزينة على وجوه الأشخاص . وأمكنت مقابلة « الحركية المجمدة » لديه ، بحركية لوحة نيكولا بوسان « الخطف » . وبعض عناصرها السباقة ، عاد فظهر في مشاهد من « مصارعة الثيران » (١٩٣٣ ـ ١٩٣٤) . وبدت اللوحة ـ ورمزيتها لم تأتِ شديدة الظهور ـ من خط محفورات غويا عن « ويلات الحرب » . وأضيفت إليها عناصر واقعية ورؤ يوية امتزجت فيها ، حتى غدا لها الطابع الملحمي كما في كبرى لوحات العصور الوسطى ! بحجمها الهائل ، وطابعها الرؤ يوي . وهذه اللوحة (« غيرنيكا ») أوحت إلى بول ايلوار بقصيدة رائعة : « انتصار غيرنيكا » التي كتب لها جورج أوريك الموسيقى في حزيران ١٩٣٧ . ولاحقاً ، عام ١٩٤٩ ، أنتج فيلم عن اللوحة وحادثتها ، حققه الآن رينيه وروبير هيسنس ، مع تعليق من بول إيلوار .

منذ ١٩٣٩ ، حتى وفاته ، ازدادت نزعة بيكاسو نحو التعبيرية ، مع ازدياد ذوقه التشويهي . وراحت تقلّ أعماله الكلاسيكية والتكعيبية . بين أبرز لوحات تلك الفترة : « رسم جيم سابارتس » (١٩٣٩) ، « جمجمة الثور » (١٩٤٢) ، « الطنجرة الخزفية » (١٩٤٥) ، « فرح الحياة » (١٩٤٦) ، وهي إحدى ٣٠ لوحة نفذت لمتحف أنتيب ، « صبايا ضفاف السين » عن كوربيه (١٩٥٠) ، « المجازر في كوريا » (١٩٥١) ، ومجموعة من ١٢ رسماً لسيلفيت (١٩٥٤) ، و ١٥ دراسة عن « نساء الجزائر » لدولاكروا (١٩٥٤) ، و « المرافقات » عن فيلاسكيز .

عامي ١٩٥٧ و ١٩٥٨ ، نفذ بيكاسو تزيينات قصر الاونسكو في باريس .

وكان عام ١٩٤٤ اشترك مرة أولى في معرض فرنسي هو معرض الخريف ، بـ ٧٤ لوحة و ٥ منحوتات .

وعامي ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧ ، انشد بيكاسو إلى شكل جديد من التعبير ، فانصرف إلى السيراميك في فالوريس . وصُوِّر عنه فيلمان : أول عام ١٩٥٣ حققه لوشيانو ايمير ، وثان عام ١٩٥٦ حققه هنري كلوزو الذي أظهر ، في دقة ، عبقرية بيكاسو المبدعة والمهدمة في آن معاً . وعن ذلك قال جان كوكتو : « ان وجهاً سيئاً من بيكاسو ، هو مجموع عدد كبير من وجوه جيدة راح

يغيّر فيها ويصحح ، فلا تعود له جميعها سوى نقطة انطلاق » . وهذا ينطبق على مجموعة ثمان ليتوغرافيات عنوانها « الثور » (١٩٤٥ - ١٩٤٦) .

وليس أدل على بيكاسو ، أحد كبار هذا القرن ، من أقوال له ذكرها في فلورنت فيلس : « ان العمل الذي يعبّر غالباً أكثر مما يحمّله الفنان الذي يقف أمامه مشدوهاً . وولادة العمل تكون أحياناً نوعاً من جيل تلقائي عفوي . أحياناً ، الرسم يولّد الموضوع ، وأحياناً يكون للّون تأثيراً على الأشكال التي تحدّد الموضوع » . . . « إنني مدهوش من المبالغة في استعمال كلمة : تطور . أنا لا أتطور . أنا ، فقط ، أكون . ليس في الفن ماضٍ ولا مستقبل . الفن الذي ليس في الزمان ، لن يكون أبداً . فن اليونان أو المصريين ليس من الماضي ، بل هو حي أكثر من قبل . التغيير لا يعني التطور . وإذا الفنان غيّر نمط تعبيره ، فهو نوّع في طريقة تفكيره . وهذا متاح لكل انسان . أنا رسمت دائماً لعصري . ما أراه ، أعبّر عنه ، أحياناً بطرق مختلفة : أنا لا أحكم ولا أجرّب . حين لي أن أقول ، أقوله كما اعتقد من واجبي قوله . ليس من فن انتقالي . ثمة فنانون ، وكفى » .

٧ - براك بعد التكعيبية

دعي براك إلى الخدمة العسكرية عام ١٩١٤ ، وجُرِح عام

١٩١٥ ، وأجريت له عملية ثقب في عظمه وسُرّح من الخدمة عام ١٩١٧ . فانصرف بعدها ما سوى إلى الرسم . وعكس بيكاسو المتعدد الطرائق ، بقي براك وفياً لمبادىء التكعيبية .

ولا يعني ذلك انحباسه في نظم ضيقة ، يقول : « التكعيبية عندي ، بل تكعيبيتي ، وسيلة خلقتها على مزاجي ، غرضي منها وضع الرسم في متناول مواهبي . خارج هذا المنطق ، لا تهمني التكعيبية في شيء . ما أحبه هو الرسم » . وغداة الحرب ، نهد نحو الرجوع إلى مظاهر الشيء دون بلوغ التقليد : « الكتابة ليست الوصف ، والرسم ليس التصوير والنقل . أما إصابة الشبه فليست سوى خداع » . وهذا التطور بدا خاصة في عامي ١٩١٧ و ١٩١٨ ، حين استعاد التكعيبية من حيث كان تركها (« عازف الغيتار » - ١٩١٧ ، « المرأة والمندولين » - ١٩١٧) ، وتطور أكثر منذ ١٩١٩ مع « المقهى » و « بولكا » (١٩٢٠) ، حيث تثبت هذا المنحى عامي ١٩٢٢ و١٩٢٣ . ولم يعد ينحصر في موضوع الايثار والطبيعة الصامتة ، بل راح يرسم عراة كلاسيكيين بالوحي ، دون نموذج ، لكن تحقيقه التشكيلي جاء باروكياً . وكما بيكاسو الذي في الفترة نفسها وضع عراة من العصور القديمة ، بدا براك كأنه متخلّ عن التكعيبية : « عار » (١٩٢٢ - ١٩٢٣) ، « حاملة القرابين » (١٩٢٦) . وحافظت لوحاته عن الطبيعة الصامتة ،

على الطابع التكعيبي : « مدخنة » (١٩٢٢) ، « طاولة من الرخام الأخضر » (١٩٢٥) ، « المنضدة » (١٩٢٦) ، « الطاولة المستديرة » (١٩٢٩) ، « النهار » (١٩٢٩) ، « حامض » (١٩٢٩) ، « ليمون حامض ، وجوز ، وعلبة تبغ » (١٩٢٩ - ١٩٣٠) ، والأخيرتان دخلتا في الواقع الشعري الذي لدى شاردان .

حوالي ١٩٢٨ - ١٩٣٠ ، رسم براك بعض المناظر الصارت نادرة في أعماله : « مراكب على الشاطىء (١٩٢٩) ، وهو موضوع استعاده عام ١٩٣٨ مع « صخور » .

وبدءاً من ١٩٣٠ ، راحت لوحاته عن الطبيعة الصامتة ، مع وحدة مواضيعها ، تبرز تنوعاً كبيراً . فجاءت تارة ذات طابع تكعيبي : « الغطاء الأصفر » (١٩٣٥) ، « ناطل خمر ، وكأس ليمون حامض » (١٩٤٢) ، وتارة أخرى مصممة ، كما : « السمك الأسود » (١٩٤٢) ، وطوراً على طابع حميم أكثر : « الهندام أمام النافذة » (١٩٤٢) ، « الصالون » (١٩٤٤) ، « لعبة البليار » (١٩٤٥) ، وطوراً أخيراً مجردة من كل هذا ، ومشبعة بالنفس الشعري الحامل رهافة براك الفرنسية : « القرع » (١٩٤٤) .

أما تآليفه حول الأشخاص ، فأكثر تعقيداً ، وفيها بعض العناصر التكعيبية (كما تصويرهم في آن واحد من الوجه

والجانب ، الوجه منار والجانب من الظل) ، إنما فيها النور ، الموروث من الانطباعية ، وفيها مشاهد من الحياة الحميمة مما نجده عند شاردان . منها : « المرأة الرسامة » (١٩٣٦) ، « الثنائي » (١٩٣٧) ، « الصبر » (١٩٤٢) . ومن آخر أعمال براك سلسة « مشاهد من المحترف » و « عصافير » ، عام ١٩٥٢ ، تلقّى عرضاً بتزيين سقف غرفة الآثار الاترورية القديمة في متحف اللوفر ، فرسم عصافير كبيرة الحجم في أسلوب غير مزخرف .

يمكن اعتبار براك أحد عباقرة الرسم الحديث في فرنسا . وهو عرف روح الاكتشاف دون التنكر للتقاليد الفرنسية ، كما كان ملوّناً رائعاً عرف التناغم بين الأخضر والبني والأسود والرمادي والأبيض ، مضافاً إليها الزنجفر والأصفر والليلكي ، ويملك حس التوازن والترتيب الايقاعي في التأليف ، حتى يمكن اعتباره الرسّام الشاعر . وهو عرف كيف يتجنب المغالاة في التعقلية ، حتى أنه أكّد : « لست رساماً ثورياً ، ولا أبحث عن التمجيد ، بل يكفيني وحده الولع بالفن » .

الفصل الخامس

العارضون في الصالة ٤١ خلال معرض المستقلين عام ١٩١١

كـان « معـرض المستقلين » السـابـع والعشـرون ـ (٢١نيسان ـ ١٣ حزيران ١٩١١) ـ أول تظاهرة جماعية للتكعيبية ، ظهرت علناً للجمهور . وكما سائر المعارض ، مؤسسا التكعيبية ، بيكاسو وبراك ، لم يشتركا . والمشتركون ـ الفنانون الشباب المنضوون في الحركة الجديدة ـ جمعوا لوحاتهم في الصالة ٤١ الشهيرة وجاءت اعمالهم صدمة للجمهور ، رغم تنوّع مواضيعها وطرائقها ، وسّميت جميعها أعمالاً « تكعيبية » .

أبرز الذين دغدغوا عدم استيعاب الجمهور : روبير دولونيه ، ألبير غليز ، فرنان ليجيه ، لوفوكونييه وجان ميتزنغر ، وأشعلوا ثورة في النقد . وكان غليز وميتزنغر ولوفوكونييه ، في اعتناقهم المبادىء الجديدة ، ظلوا متعلقين ببعض ما مضى من تقاليد . المتفردان ، كانا روبير دولونيه وفرنان ليجيه ، في جرأة قاسية .

بين العارضين في الصالة ٤١ أيضاً : ماري لورنسان

(١٨٨٥ ـ ١٩٥٦) الممتزجة في الوسط التكعيبي (« الجمعية » ١٩١٠ ، ممثلة فيها جرترود شتاين وأبولينير وبيكاسو) ، انما أعمالها بقيت بعيدة عن صلب العقيدة التكعيبية . عنها قال أبولينير : « فن الآنسة لورنسان ينهد إلى زخرفة بحتة تؤنسنها دقة الملاحظة في الطبيعة ، وتبتعد في تعبيريتها عن مجرد التزيين دون ان تبتعد عن الجميل » .

[فماذا عن هؤلاء الخمسة العارضين ؟]

١ - ألبير غليز (١٨٨١ - ١٩٥٣)

ولد في باريس وتدرب على أبيه الرسام الصناعي . رسم أولاً مناظر في غاسكونيا وبيكارديا ، على الطريقة الانطباعية . عام ١٩٠٩ تعرف إلى ميتزنغر ولوفوكونييه وانضمّ إلى التكعيبية ، مؤكداً : « هذا التعرف إليهما ، عجّل في ساعة القرار . فذلك العام ، كنت تخليت عن الألوان وأدخلت من جديد إلى مَلوَني : الأسود والترابي . بُعَيد ذلك ، أعدتُ رسومي إلى الأشكال الهندسية . هكذا انفتحت طريقي إلى التكعيبية » .

من هنا ، لوحة « الشجرة » (١٩١٠) ، المرسومة على مساحة متّسعة في ألوان واضحة ، ثم عالج غليز الموضوع الأحجام في ذهنية سيزانية ، مع « العاري » (١٩١٠) ، « المرأة ذات اللهب » (١٩١٠) ، منظر (١٩١١) ، رسم جاك نيرال

(١٩١١) ، الصيد (١٩١١) . أما المرحلة التحليلية ـ والفنان يراها « تحليل الصورة ـ الموضوع ، والمشهد ـ الموضوع » ـ فتبدو عنده في تبسيط ونمنمة ، يبدو فيها الواقعي رغم تفكك عناصر الموضوع المرسوم . من هذه اللوحات : « دراس الحصاد » (١٩١٢) ، « مستحمات » (١٩١٢) ، « الرجل على الشرفة » (١٩١٢) ، « مراكب الصيد » (١٩١٣) ، « منظر الطاحونة في الهواء » (١٩١٣) ، « رسم الناشر فيغير » (١٩١٣) ، « السيدة والحيوانات » (١٩١٤) .

وبدءاً من ١٩١٤ ، راحت النزعة التصويرية تقلّ عنده ، وراح الموضوع يغيب أمام الأشكال : « رسم سترافنسكي » (١٩١٤) ، « رسم فلورنت شميث » (١٩١٥) ، « رسم الطبيب العسكري » (١٩١٥) ، « وجه ومروحة » (١٩٢٠) ، « عاريان » (١٩٢٠) ، « تأليف » (١٩٢٠ ـ ١٩٢٣) ، و « لوحة » (١٩٢٣) . ويؤكد غليز : « الحقيقة فوق كل واقعية ، ولا نلمسها إلاّ بالهيكلبة الداخلية » (من كتاب « التكعيبية وطرائق فهمها » ـ ١٩٢٠) . وهو انضمّ بعد سنوات (١٩٣١) إلى تيار « الابداع ـ التجريد » .

عام ١٩٢٤ ، نفذ ثلاثة رسوم على خشب لكلية الصيدلة في باريس ، وعامي ١٩٢٦ و١٩٢٧ رسم لوحات ذات تأثير ديني لكنيسة سيريير في مقاطعة أرديش . وانصرف بعدها إلى ما أسماه

هو « ابحاثاً في الآلية الايقاعية » . وبين أهمّ أعمال هذه الفترة : « ايكاروس » (١٩٣٨ ـ وهي مخطط تزيين صالة المسرح الكبرى في معهد الفنون والمهن في باريس) ، ثلاثية « الصلب » ، « يسوع ممجداً » ، « التجلّي » (١٩٤٤ ـ وهي قمة روائعه) . وعام ١٩٤٧ ، اقيم له معرض استعادي كبير في ليون ، وعام ١٩٥٠ ، وضع رسوماً لكتاب باسكال « الافكار » ، وعمل عليه حتى وفاته عام ١٩٥٣ .

كان غليز أحد أوائل منظّري التكعيبية ، وهو كتب عام ١٩١٢ ، اشتراكاً مع جان ميتزنغر أول دراسة مخصصة للحركة ، عنوانها : « عن التكعيبية » . وله عدد كبير من المؤلفات والمقالات ، بينها : « التكعيبية وطرائق فهمها » (١٩٢٠) ، « الرسم والرئاية الوصفية » (١٩٢٧) ، و « التقليد والتكعيبية » . نحو وعي تشكيلي (١٩٢٧) .

٢ ـ جان ميتزنغر (١٨٨٣ ـ ١٩٥٦)

ولد في نانت ، وتأثر بالنيو إنطباعية والتوحشيين ، وتقرّب من التكعيبيين منذ ١٩٠٧ . عام ١٩١٠ عرض « رسم غيوم أبولينير » في معرض المستقلين ، وأظهر اتجاهاً نحو استعدادٍ بنائي ، حتى انضم إلى التكعيبية في وضوح ، مع لوحة « العاري » التي علّقها في معرض الخريف من العام نفسه . وعام

١٩١١ ، توضحت نزعته أكثر في « المرأة في المقهى » ، و « تأليف » ، و « الترويقة » و « رسم زوجتي » .

وفي تحليله لأعماله عام ١٩١١ ، كتب في ما بعد : « عندها ، حاولتُ تفكيك الأحجام الطبيعية إلى سطوح ، كان لها ، بفروق نورها وقياسها ووضعها ، أن توحي إلى المُشَاهد بالأحجام ذهنياً ، وبتخيّله ، في الفراغ ، الجسم المرسوم » .
هذا التجزيء التحليلي ، ازداد عام ١٩١٢ ، انما دون جسادة ولا حبكة في اللوحة : « الضيعة » ، وعام ١٩١٣ : « العصفور الأزرق » ، « المستحمات » ، وعام ١٩١٩ : « الحائكة » .

بين ١٩٢١ و١٩٢٤ ، عاد إلى فنٍ تصويري بحث سمّاه هو نفسه « الواقعية البنائية » : « المستحمة » (١٩٢٤) ، وهي عودة بدت واضحة منذ ١٩٢٠ مع « منظر » . وهويقول : « منذ سنوات ، كدنا ندمّر الطابع الجوهري للّوحة ، في جعلها موضوعية . اليوم لم نعد نخشى ذلك ، إذ صارت لدينا وسائل ثابتة للوصول إلى أقصى حدود الواقعية ، دون تزوير التناسق الأول . انها العودة إلى الطبيعة . . . في معنى لم يتخيّله الطبيعيون ، وهو عكسُ ما يفعله الذين يحرّفون الصور الخارجية في الفكرة الوحيدة التي توصلهم إلى التفرد » . (« نشرة الحياة الفنية » ـ أول كانون الأول ١٩٢٤) .

بعدها ، زاوج ميتزنغر بين التجريد البحت والتعبير ، حتى وفاته . . .

٣ - هنري لوفوكونييه (١٨٨١ - ١٩٤٦)

ولد في هِسدِن وجاء إلى باريس عام ١٩٠١ ، وعمل عام ١٩٠٦ في اكاديمية جوليان ، مع سيفونزاك وبوسنغو ولافرينيه . وأظهر بنائية مهّمة في بريتانيا (١٩٠٨ - ١٩٠٩) حيث رسم مناظر في بلوماناك . بعدها انضم إلى التكعيبية ، وعاد ليخرج منها سريعاً عام ١٩١٣ منصرفاً إلى دراسات وأبحاث تعبيرية مستوحاة من الفن القوطي في البلدان الشمالية . عام ١٩٢٥ ، نحا إلى التقشف حتى وفاته .

بين أهمّ لوحاته التكعيبية : « التخلّي » و « رسم بول كاستيو » ، عرضهما عام ١٩١١ في معرض المستقلين (الصالة ٤١) .

٤ - روبير دولونيه (١٨٨٥ - ١٩٤١)

ولد في باريس وبدأ يرسم على الطريقة التنقيطية ، وبدءاً من ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ، تأثر بسيزان خاصة في رسمه صورته عام ١٩٠٩ ، ومجموعة كنيسة سان سيفيرين . عام ١٩١٠ ، انضم دولونيه الى الفريق التكعيبي ، وحتى ١٩١٢ (الفترة التي سمّاها هو « المرحلة الهدّامة ») ، انصرف إلى « المدن » و « برج

ايفل » . وفي معرض المستقلين (الصالة ٤١) عام ١٩١١ ، عرض ٣ مناظر ، بينها : « المدينة رقم ٢ » ، و« برج ايفل » .

وعكس التكعيبيين التقليديين ، اكتشف الدور الأول للنور الذي يكسر الأشكال ويثير الأحجام : « جميع الفسحات تنكسر وتنقسم حتى أبعاد متناهية في جميع الاتجاهات » .

عام ١٩١٢ ، انتقل إلى لان ووضع مجموعة « الأبراج » عن كاتدرائية المدينة . واشترك في معرض المستقلين (العام نفسه) مع لوحة « مدينة باريس » ، وهي حصيلة أبحاثه السابقة . واتجهت اعماله نحو اتجاه مختلف أبعده عن التكعيبية التي يعتبر نفسه مبتدعها . (سندرسه في الفصل الأخير مع الأورفيّة) .

٥ ـ فرنان ليجيه والآلية (١٨٨١ ـ ١٩٥٥)

يقول ليجيه : « على العمل الفنّي ان يكون معبراً ، كما كلّ تظاهرة فكرية . ولأن الرسم يتوجه إلى النظر ، فهو انعكاس الظروف الخارجية لا النفسية الداخلية . وكل عملٍ تصويريّ فليحمل القيمة اللحظوية والدائمة في آن ، مما يجعل له ديمومته خارج زمن الخلق » . .

ويضيف : « أما إذا كان التعبير التصويري تغيّر ، فلأن الحياة العصرية جعلته ضرورياً . ووجود أشخاص ، مبدعين

حديثين ، أكثر تعقيداً من وجودهم في العصور الماضية . والشيء المزخرف والمزين يبقى أقل ثبوتاً ، اذ الشيء نفسه لم يعد يعرض نفسه كما من قبل . والمنظر الذي يتخلله مرور عربة أو قطار سريع ، يخسر من قيمته الوصفية انما يربح في قيمته التأليفية . فباب القاطرة أو زجاج السيارة ، إضافة إلى السرعة ، غيرا منحى الأشياء التقليدي . فالانسان المعاصر يسجّل انطباعاتٍ مئة مرة أكثر من فنان القرن الثامن عشر ، ولغتنا نفسها احتشدت أسماء تصغير وإيجاز . من هنا إنّ اختصار اللوحة الحديثة ، وتنوّعها وكسرها الأشكال ، عناصر ناتجة عن كل ذلك . صحيح أنَّ تطوُّر وسائل النقل وسرعتها ، يؤثران في الرؤ ية الحديثة ، وكثيرون من الناس السطحيين يصرخونَ الفوضى أمام هذه اللوحات اذ لا قدرة لهم في الميدان التصويري على متابعة كل تطور الحياة اليومية ، إنما المهم هو ايجاد حل مفاجىء للاستمرار ، حين الحل السابق لم يكن واقعياً وملتصقاً في العصر كما اليوم . فالرسم الواقعي في معناه الأرفع ، يبدأ بالتكوّن ولن ينتهي قريباً » .

وكما جميع التكعيبين ، اراد ليجيه ان يكون واقعياً . انما ، فيما كان هؤلاء يبتعدون تدريجياً عن مظاهر الشيء الأولية ، لخلق « واقع فكري بحت » ، استند ليجيه إلى آلية الحياة المعاصرة ، وخلق تآليف مشبعة اجمالاً بمادية قوية ، مختلقاً أحياناً

أشكالاً مستوحاة من الآلة . يقول : « بحثاً عن الـومضة والزخم ، استخدمت الآلة كما سواي الجسد العاري أو الطبيعة الصامتة . لا يجب أن يطغى علينا الموضوع . أخترع صور الآلات كما غيري يتخيّلون المناظر . العنصر الآلي ليس عندي رأياً مسبقاً أو تحيُّزاً ، أو موقفاً ، بل وسيلة لبلوغ احساس بالقوة والفعالية » . وعنصر القوة هذا ، هو في أساس فن ليجيه ، وهو أعطى أعماله أسلوباً واسعاً وفخماً يربطها بالرسم التزييني الكبير . وحتى في لوحاته الصغيرة القياس ، يرتفع ليجيه إلى مستوى الأعمال الكبيرة الجدارية .

وهو ولد في ارجنتان وعمل لدى مهندس في كاين ثم في باريس . عام ١٩٠٣ ، رفضه معهد الفنون وقبله معهد الفنون التزيينية .

أثر فيه كثيراً معرض سيزان الاستعادي الذي أقيم في خريف ١٩٠٧ (معرض الخـريف) ، ومن خلالـه أحب « الأشكال والأحجام » . وهذا الذوق أمام الأحجام ، برز في لوحته « عراة في الغابة » (١٩٠٩ ـ ١٩١٠) . وحولها يقول : « أردت تفكيك الأجسام ، فسموني أنبوبياً . وهذه اللوحة أردتها معركة الأحجام . أحسست أن لا أستطيع ديمومة اللون ، فاكتفيت بالحجم » . ونجد الاهتمامـات نفسها في لـوحة « العرس » (١٩١٠ ـ ١٩١١) .

بدءاً من ١٩١٢ ، بدأ ليجيه يهتم بالألوان النقية والموّحدة (« المرأة بالأزرق ») . وعام ١٩١٣ وصل إلى التجريد : « شخصياً ، استغرقت ٣ سنوات لأتخلص من التأثير السيزاني الذي كان قوياً بي حتى بلغت التجريد لأرتاح منه » .

وبعد دخوله الخدمة العسكرية عام ١٩١٤ ، عرف ليجيه تطوراً أعاده إلى واقع الأشياء : « بقيت ثلاث سنوات استخدم الأشكال الهندسية ، مما سمي المرحلة الآلية » . أما أهم ما رسم في المستشفى حيث كان عام ١٩١٧ ، فلوحة « لعبة الورق » ، حيث بدا الأشخاص الآليون الذين سيتكاثرون في أعمال ليجيه بدءاً من ١٩٢٠ . وراحت تآليفه من يومها تتناغم في ايقاع ضخم مستعار العناصر من الاوالة : « الأسطوانات » (١٩١٨) ، « المدينة » (١٩١٩) ، « جسر القاطرة » (١٩٢٠) . وموضوع الأسطوانة يتكرر في اعمال ليجيه وخاصة الحمراء منها والخضراء ، هادفاً منها رمز الحركية المسعورة في مدنيتنا ـ اكشاك الاشارات الضوئية على الطريق وسكة الحديد والبحر والجو ـ فيما بقي محافظاً على الطابع السكوني المميز لأعمال ليجيه . فالرمز ، في ديمومته ، يوحي بالحركة انما لا يمثلها .

بدءاً من ١٩٢٠ ، عادت الوجوه إلى الظهور ، دون تعبير فيها ، عمداً ، اذ قيمتها شيئية لا انسانية : « الميكانيكي » (١٩٢٠) ، « المرأة والمرآة » (١٩٢٠) ، « القراءة »

(١٩٢٤) . وعام ١٩٢٤ ، وضع ليجيه رائعته « الباليه الآلي » ، حيث صوَّر تضادّ الأشياء واحدها إزاء الآخر لخلق حياة مزخرفة وطيِّعة .

من ١٩٢٥ إلى ١٩٣٠ ، اهتمّ ليجيه بابراز قيمة الشيء مكان الموضوع : « الرسم القديم هو الموضوع ، واظن الفن المعاصر هو الشيء . وهذا الشيء طبعاً ، صعبٌ استخدامه ليصبح قيمة تشكيلية . أنا ، استخدمه في وضعِ تضادّ ليتخذ فيمة تشكيلية ، وأحترمه ، وأهرب من الموقف المتراكز لأحاول وضعه في وضع محوري في الفراغ » . من هذه المرحلة : « طبيعة صامتة : رأس » (١٩٢٧) ، « طبيعية صامتة : مفاتيح » (١٩٣٠) . وخلال هذه السنوات ، لم يتخل ليجيه عن الوجوه التي يتّهمها بطابعها الشيئي ، كما « المرأة حاملة الاناء » (١٩٢٧) أو « عار مع خلفية حمراء » (١٩٢٧) حيث بدا الشعر النسائي قطعة من صفيحة متماوجة ، وحيث الأشكال المستديرة والنقية والمنفوخة تبدو كقطع آلية . وهذا واضح في لوحة « تأليف في ثلاثة وجوه » (١٩٣٢) .

بعد « الشيء » ، انتقل ليجيه إلى وضع أشخاص في الفراغ . وهذا التطور بدأ حوالي ١٩٣٦ - ١٩٣٧ ، وتوضّح حين سافر إلى الولايات المتحدة خلال الحرب ، وخاصة في « الغاطسون » (١٩٤٢) . وهو نفسه يقول : « هي الدورة الحركية قادتني إلى هذه المسألة : بلوغ الدينامية الكبرى في لون

حرّ وشكل حرّ » . وفي الروح نفسها ، وضع « البهلوانيون بالرمادي » (١٩٤٤) .

عام ١٩٤٤ ، عاد إلى البساطة في « فن مباشر مفهوم من الجميع ، بدون حدّة » . وهو فن شعبي ، أبرزه : « تكريماً لـدافيد » (١٩٤٤ ـ ١٩٤٩) ، « البنـاؤ ون » (١٩٥٠) ، « الاستعراض الكبير » (١٩٥٤) .

والذوق نحو الأحجام العظيمة حمل ليجيه إلى التزيين الجداري : كما الفسيفساء لواجهة كنيسة آسّي بين ١٩٤٦ و ١٩٤٩ ، وفسيفسـاء نُصُب بـاستـونيـا (بلجيكـا) عـام ١٩٥٠) ، وزجاجيات وجداريات كنيسة أودين كور عام ١٩٥١ ، وتزيين الصالة الكبرى في قصر الولايات المتحدة (نيويورك ١٩٥٢) ، ومستشفى سان لو الذي لم يُدشّن إلا بعد وفاته .

وفيما فن براك وخوان غريس لازمني ، وفيما فن بيكاسو يعكس قلق هذا العصر ، وطابعه النفسي ، يعبر فن ليجيه عن الطابع الايجابي والمادي لهذا العصر . وهو أحب الاختراعات الحديثة ، وأعماله لها طابع الحدث ، طاغياً عليها زخم الشيء والانسان الآلي . وهذا ما أحسه غيوم أبولينير منذ ١٩١٣ ، حين قال في كتابه « الفنانون التكعيبيون » : « هو أحد الأوائل في مواجهة الغريزة القديمة وغريزة العنصر ، ممن انصرفوا في سعادة إلى غريزة الحضارة التي نعيش فيها » .

الفصل السادس

اتساع التكعيبية

١ - خوان غريس وماركوسيس أو العنف التشكيلي

١) خوان غريس (١٨٨٧ - ١٩٢٧) : كان موقفه إزاء التكعيبية ثابتاً أكيداً . وفيما تطور سائر المنضمين إليها ، لم يغيّر هو هذا الأسلوب في الرسم ، إذ التكعيبية عنده « ليست وسيلة بل جمالية وحالة فكرية » وورث غريس من أسبانياه القسوة والعنف ، (فيما ورث بيكاسو العنف وذوق التضادّات) . ونجد في أعماله أثراً وان بعيداً لفن زورباران : الأبحاث نفسها حول الهيكلية بالمسطحات غير المحدّدة ، والقسوة التقشفية نفسها في اختيار الايقاعات الملوّنة ، والذوق نفسه لتواتر النور والظل (مما يميّز غريس عن سائر التكعيبيين) ، والشاعرية نفسها في الشيء والانسان ، وحتى في هذا الميدان يذكّر - كما براك - بأعمال شاردان .

وإذ لم يعتبر التكعيبية نظاماً ، وجد فيها شكلاً للفن ،

مناسباً طريقته في التفكير والاحساس ، ووسائله ـ غير المحدّدة ولا العقدية ، بل ، على العكس ، المنفتحة والمتنوعة ـ أتاحت له التعبير في حريّة ، بلا ضغوط ، والمحافظة على إحساسه وشخصه كما هما ، بلا تغيير .

وجواباً عن قول براك : « أحب القاعدة التي تصحح الانفعال » ، يقول غريس : « أحب الانفعال الذي يصحح القاعدة » .

وهو ولد في مدريد (٢٣ آذار ١٨٨٧) ، واسمه الحقيقي خوسيه فيتوريانو غونزليس . وأتى إلى باريس عام ١٩٠٦ مستقراً في باتو لافوار حيث تعرف إلى بيكاسو . وبدأ أعماله في تنفيذ رسوم لبعض الجرائد . « صحن الزبدة » ، « صرخة باريس » ، « الغوغاء » ، « الشاهد » . وبدءاً من ١٩١٠ رسم مائيات طبيعة صامتة مدروسة منهجياً في الطبيعة . وفي العام التالي ، عالج المواضيع نفسها إنما بالزيت وفي بساطة وأمانة بقيتا العنصرين الأساسيّين في أسلوبه ، كما « الكتاب » (١٩١١) ، و « رسم موريس رينال » (١٩١١) .

عام ١٩١٢ توضّحت ميول غريس التكعيبية ، وظل مختلفاً عن زملائه . وراح في حاجته» إلى النقاء والترتيب ، يبحث عن تبسيط الظاهر ، الصعب على الجمهور خلال المرحلة التحليلية . لم يلجأ إلى تقنية المسطحات المتراكبة ، بل كل

تفصيل بادٍ في وضوح ، وفي رثاية خيالية . ولم يتخلّ ، كما براك وبيكاسو ، عن لعبة النور والظل . كما لم يتنكر للأساليب الكلاسيكية كلياً . ها هو في ٢٥ آب ١٩٢٩ يكتب إلى كانوايلر . « أودّ إكمال تقليد الرسم بالوسائل التشكيلية حاملاً جمالية جديدة مرتكزة على الفكر . وأعتقد أن في الامكان اقتناص أساليب شاردان دون أخذ طابعه ولا رؤ يته للواقع » .

من عام ١٩١٢ ، بقي لنا منه عدد من لوحات الطبيعة الصامتة ، وبعض المناظر والوجوه . وللمرة الأولى عرض غريس أعماله للجمهور ، مشتركاً في « معرض المستقلين » خاصة في لوحة « تكريماً لبيكاسو » وفي « معرض الخلية الذهبية » .

أما بعد ١٩١٢ ، فراح غريس يستخدم تقنية « التفاصيل الواقعية » الداخلة في التأليف (جزء من مرآة في لوحة « المغسلة » - ١٩١٢) أو في الخشب أو الرخام الوهميين على اللوحة . وهو يعطي عن الشيء ، المأخوذ تحت جميع أشكاله ، نوعاً من ظل أسود ، كما في « الورقات الثلاث » (١٩١٣) . ومنذ هذه الفترة ، راح غريس يفكك الرسم عن اللون ، وينتصر لديه اللون بأحاديّته إذ حاول من خلاله الوصول إلى الفارق الساكن في النموذج .

وعام ١٩١٣ ، ظهر طابع خاص في رسمه ، كما يقول كانوايلر : « في لوحته غالباً يعود الشيء غير مرة ، كما لدى

أصدقائه ، لكن ما لا يوجد إلّا لديه : تنظيم مناظر إضافية لأشياء عديدة في تأليف ثانٍ ـ غالباً ما يكون غير مباشر ـ يتداخل مع الأول . فالمنظر الأول يتيح رؤ ية الأشياء عمودياً ، والمنظر الثاني انحنائياً . ويجمع الفنان المنظرين فيتراكبان ويذوبان في وحدة اللوحة » . على أنّ هذا الوضع الثاني المنحني ، يوحي بفكرة انتقال الشيء من موضعه ، رغم محافظة أعمال غريس على الطابع السكوني الجامد . وهذا الأمر واضح في « الكمان والدامة » (١٩١٣) و « الترويقة » (١٩١٥) .

أمضى غريس صيف ١٩١٣ في سيريه ، مع بيكاسو ومانولو ، وعاد منها بلوحات طبيعة صامتة ومناظر ووجوه (« المدخن » ، « مصارع الثيران ») .

وبدءاً من ١٩١٤ ، ازداد حسّه في التحليل والتأليف ، فراح يُخضع التفاصيل للمجموع . وراح رسمه يقلّ وصفاً ويزداد تصوّراً . لم يعد ينقل الشيء بل معناه . حول هذا ، كتب عام ١٩١٩ : « آمل بلوغ قدرتي على التعبير في دقة عن الواقع المتَخَيَّل بعناصر بحتة من الفكر والتصوّر » . ومنذ ١٩١٤ ، صار يستعمل الورق الملصق في أعماله : « المصباح » (١٩١٤) ، « الكوب » (١٩١٤) .

عام ١٩١٥ ، نفذ مجموعة لوحات تتميز بحركية مدهشة ، مما لم يألفه أسلوب غريس . بينها : « طبيعة صامتة »

(١٩١٥) ، ومع ١٩١٦ حتى آخر حياته ، عاد إلى السكونية والتوازن والعنف ، الثلاثة العناصر التي تؤلف جوهر فنه . وراحت الأجسام تمّحي تدريجياً في واقعها الظاهر ، لتحلّ محلها رموز تشكيلية ممتلئة معاني . وهو قال عام ١٩٢٣ : « العالم الذي استمد منه عناصر الواقع ، ليس مرئياً بل خيالياً . بعدها ، لا تعود اللوحة إلاّ مجموعة أشكال مسطحة وملونة » كما قال هو نفسه في محاضرة له ألقاها في جامعة السوربون عام ١٩٢٤ . وأضاف : « من يفتكر ـ وهو يرسم قنينة ـ بنقل مادتها بدل مجموع أشكالها الملونة ، ليس فناناً بل زجّاج » .

- بدءاً من ١٩٢٠ ، تطور العنصر الايقاعي في أعماله ، مع إدخاله القوافي (راجع الفصل الأول) ، ومعها ، في ترتيبها الموفق ، وفي « مجموع الأشكال المسطحة والملونة » ، أعطى غريس تآليفه عظمة هندسية ووحدة لا تخطىء .

بين آثاره المميّزة : « طبيعة صامتة ـ كرسي » (١٩١٧) ، « المائدة » (١٩١٧) ، « طبيعة صامتة ـ طبق الفاكهة » ـ (١٩١٨) ، « البهلوان إلى الطاولة » (١٩١٨) ، « بيارو » (١٩١٩) ، « العنب » (١٩٢٠) ، « دفتر الموسيقى » (١٩٢٢) ، « الثلاثة الأقنعة » (١٩٢٣) ، « طاولة الرسام » (١٩٢٥) ، « السجادة الزرقاء » (١٩٢٥) ، « المقصّات » (١٩٢٦) ، « القدح والاجاص » (١٩٢٦) ، « طبق الفاكهة

والدورق » (١٩٢٧) .

مات غريس في الأربعين ، وتبقى الأبرز ، محاضرته في السوربون (١٥ أيار ١٩٢٤) حين عرض ما يعني له الرسم : « لا يكفي اقتناء القماش والريشة والألوان للرسم . قد تصور منظراً أو امرأة عارية أو طناجر تلمع ، إنما لا رسم ان لم تكن فكرة الرسم موجودة سلفاً . . . وإذا الجمالية مجموعة العلاقات ، بين الرسام والعالم الخارجي ، تؤدي إلى الموضوع ، فالتقنية هي العلاقات بين الأشكال والألوان التي تحويها ، وفي ما بين الأشكال الملونة أنفسها . هذا هو التأليف ، وهذا ما يؤدي إلى اللوحة . . .

على كل شكل في لوحة ، أن يستجيب لثلاثة أمور : العنصر الذي يمثله ، اللون الذي يحويه ، وسائر الأشكال التي تؤلف معه مجمل اللوحة . وبتعبير آخر : على الشكل أن يستجيب لجمالية ، وان تكون له قيمة مطلقة في نظام العلاقات الهندسية ، وقيمة نسبية في الهندسة الخاصة للوحة . . .

الامكان الوحيد في الرسم ، هو التعبير عن بعض العلاقات بين الرسام والعالم الخارجي ، واللوحة هي اللحمة الحميمة بين هذه العلاقات في ما بينها ، والمساحة المحدودة التي تحويها » .

٢) **ماركوسيس (١٨٨٣ - ١٩٤١)** : إنه البولوني

لويس ماركوس ، المسمّى ماركوسيس (والاسم أوحاه إليه ابولينير وهو اسم ضيعة في ضواحي مونليـري نصحه ان يسكنها) . وهو ولد في فرصوفيا وأتى إلى باريس عام ١٩٠٣ حيث اختلف إلى أكاديمية جوليان وتعرّف إلى لافرينيه ولوتيرون . وبدءاً من ١٩٠٧ ، تخصص في الرسم الصحافي ، حتى ١٩١٠ حين التقى براك ، وأعجب بأبحاثه وأبحاث بيكاسو الذي التقاه عام ١٩١١ . وفي هذه الحقبة وضع مجموعة مناظر مدينية ، أكثرها « مناظر للقلب الأقدس » حيث بان لديه حس بنائي واضح . وانضم إلى جماعة الشعراء المدافعين عن التكعيبية ، ورسم لوحة « الشعراء الثلاثة » تكريماً لأندريه سالمون ، وماكس جاكوب وغيّوم أبولينير .

عامي ١٩١١ و ١٩١٢ ، وضع مجموعة محفورات عرض قسماً منها في « معرض الخلية الذهبية » عام ١٩١٢ . وفي هذه الفترة نفسها ، وضع لوحات طبّق فيها مبادىء التكعيبية التحليلية ، بينها : « طبيعة صامتة ـ لعبة الدامة » (١٩١٢) ، « ملهى المرفأ » (١٩١٣) ، « عازف الفيولونسيل » (١٩١٣) ، الموسيقى (١٩١٤) . وهذا الرسام المرهف ، ذو التكعيبية المرطبة بالذكريات التعبيرية ، رفض الايمان بضرورة «حمل الرغبة إلى النظرية في طريقة مشروعة ، وهي السعادة التي في اللوحة » .

من هنا ، وضع ماركوسيس مجموعة مثبتات على

الزجاج . ومنذ ١٩٢٠ ، تحوّل العنف التشكيلي لديه إلى شعر مرهف ، كما : « طبيعة صامتة ـ إناء السمك الأحمر » (١٩٢٥) ، و « الطاولة على الشرفة » (١٩٣٦) .

وهو توفي في بلدة كوسّيه .

٢ ـ مرسال دوشان
أو تعبير الحركة

هو شقيق الرسام غاستون دوشان (المعروف جاك فيّون) والنحات دوشان فيّون . ولد مرسال في بلينفيل (قرب روان) عام ١٨٨٧ . تأثر أولاً بالانطباعيين ، في لمسة خاصة شخصية ، ثم تأثر بالتكعيبيين عام ١٩١١ في لوحة « لاعبو الشطرنج » . أما في لوحة « شاب حزين في قطار » (١٩١١) ، ولوحة « عار ينزل الدرج » (١٩١٢) ، فانصرف إلى دراسة حاذقة في التعبير التشكيلي للحركة ، مبتعداً عن سكونية التكعيبيين . ووضع مجموعة ظلال يتفكك واحدها عن الآخر تعبيراً عن الحركة المجزأة إلى أطواره السكونية المتلاحقة . وهذه الحركية ، تقرّبه من الميول المستقبلية التي سنراها في الفصل اللاحق : « كلب في نزهة » أو « فتاة تركض على الشرفة » من أعمال بالاّ . وفي « معرض المستقلين » (١٩١٢) ، تنبه التكعيبيون إلى ما يفصلهم

عن مرسال دوشان ، فطلبوا إليه ألّا يعرض لوحته « عار ينزل الدرج » حدّ لوحاتهم . وإلى ذلك العام نفسه ، تعود لوحته « الملك والملكة يحيطهما عراة » .

عامي ١٩١٤ و ١٩١٥ ، ابتدع أعمالاً ذات مواد جاهزة ظن أن في استطاعته رفعها إلى مستوى الأعمال الفنية . وبين ١٩١٥ و ١٩٢٣ ، استقر مرسال دوشان في الولايات المتحدة وعمل على زجاجية هائلة « العروس يعرّيها طلّابها للزواج » . وحوالى ١٩١٦ ، ساهم مع بيكابيا في إطلاق الحركة الدادائية في نيويورك . وفي النهاية ، انضم عملياً إلى السوريالية .

إن مجموعة أعمال دوشان (حوالي ٢٠ لوحة) ما تزال موجودة في متحف فيلادلفيا .

٣ ـ جاك فيّون أو شعر الأحلام

يقول عن نفسه : « كنت التكعيبي الانطباعي ، وأظنني هكذا بقيت . ربما أنا اليوم أقل تكعيبية وأقل انطباعية ، إنما مع زيادة ما لا أعرف الآن ما أسميه » .

من هنا تبدو لنا أعماله امتداداً للانطباعية التي حفظ منها النور وانعكاساته وألوانها ، فيما هو يقوم ضدها في الوقت نفسه . وهو وجد في التكعيبية منطلق التأليف البنائي ، وهو ، كما يقول ، « منهج أعمق من الانطباعية والتوحشيين » .

على أن فيّون لم يقبل التكعيبية قبولاً أعمى ، بل اقتبسها على مزاجه الشخصي : « كنت على حب كبير للحياة الحركية ، كي لا أكون تكعيبياً متعصباً » . وهو أخذ عن المدرسة الجديدة هيكلية الأشكال والتناغم الايقاعي في التأليف ، لكنه رفض الاعراض عن النور وخاصة عن اللون . يقول : « اللون عامل ثقل في ميزان الانفعالات ، يزداد حين الأحمر والأزرق والأصفر في أماكنها المخصصة لها في الدائرة اللونية في ضرورة توازنية » . . . والتوازن هنا ، مع الاحساس ، هو أحد أسرار فن فيّون وهو فن فرنسي بحت ، يهرب من اللاقياس عند فنان كما بيكاسو .

ويؤكد فيّون : « انطلاقي هو من الطبيعة ، لكنني لا أحس بحاجة إلى اتّباع الطبيعة . لوحتي ، أنا أخلقها » . وإنما هذا الخلق مشبع بالشعر ، أكان الأثر تعبيرياً أو تجريدياً ، وهما القطبان اللذان دار بينهما فيّون على غرار الكثيرين من فناني عصره .

وجاك فيّون ـ واسمه الحقيقي غاستون دوشان ـ وُلد في دانفيل عام ١٨٧٥ . أتى إلى باريس عام ١٨٩٥ وعمل رساماً في غير جريدة : « لو كورييه فرانسيه » (« البريد الفرنسي ») ، « لو شا نوار » (الهر الأسود) ، « لو ريـر » (الضحك) وسواها . وعام ١٨٩٩ ، انصرف إلى الحفر وفيه أبدع طوال

حياته . وإلى هذه التقنية في الحفر ، يرجع إبداعه في خطوطه القاسية والدقيقة والقاطعة في لوحاته . وبدءاً من ١٩١٠ ، انصرف أكثر إلى الرسم ، وهو وإن لم يرسم في الهواء الطلق ، بقي متأثراً بالانطباعيين وخاصة ديغا وتولوز لوتريك .

عام ١٩١١ ، انضم إلى التكعيبية ، في أعمال الرسم والحفر ! ورسم أخيه ريمون دوشان فيّون ، واضح في هذا الموضوع .

عام ١٩١٢ ، ومع مجموعة الفنانين الكانوا يجتمعون معه في محترف أخويه دوشان فيّون ومرسال دوشان ، في بوتو (الرقم ٧ من شارع لوميتر) ، أسس معرض « الخلية الذهبية » (وهو نفسه أوجد له هذا الاسم) . وهذا المعرض جمع مختلف الميول . وكان فيّون أيضاً يشترك في « مأدبة باسي » وكانت تضم رسامين وشعراء . وفي لوحة « المائدة » المعروضة في معرض الخريف (١٩١٢) انصرف إلى أعمال تأليف مرتكز على الهرم . وهذا التأليف حدّده بما يلي : « كان مجموع اللوحة يتجزأ إلى أهرام ملونة طابعة مختلف نقاط الموضوع ، المتقاربة ، حتى تتداخل الأهرام لتُكوّن الموضوع كله . وفكره الهرم هذه في الرسم ، مأخوذة عن ليونار دو فنتشي وهو تكلم في بحثه عن رؤ يته للأهرام : أن يكون الشيء ، بمختلف أجزائه ، واصلاً إلينا أهراماً ، تكون رؤ وسها في عيوننا وقواعدها في الشيء المرسوم .

وثمة هرم آخر ، يضيف دو فنتشي ، قاعدته في عيننا ورأسه في الشيء المرسوم » . وهذا واضح في لوحة من فيّون تعود ١٩١٣ : « الجنود في مشية عسكرية » وحركيتها ـ عكس المبادىء التكعيبية ـ تُمهّد للأبحاث المستقبلية .

وحملة التصوير والتأليف أكثر من اللون ، في أعمال أخرى من السنتين ١٩١٢ و١٩١٣ ، كما « آلات موسيقية » (١٩١٢) ، « رجل يقرأ جريدة » (١٩١٢) ، « صبية على البيانو » (١٩١٢) ، وفي الأخيرتين ميل واضح إلى اللون .

بعد الحرب ، انصرف فيّون نحو فن تجريدي بحت ، كما في « نبل » (١٩٢٠) و« جري » (١٩٢١) ، و« التوازن الأحمر » (١٩٢١) و« تأليف بالأصفر والأزرق » (١٩٢١) ، و« الغليون أو الصمت » (١٩٢٢) ، و« حصان السبق » (١٩٢٢) و« أوراق » (١٩٢٣) .

عام ١٩٢٤ ، صرّح في « نشرة الحياة الفنية » (١ ت٢ ١٩٢٤) : « انطلاقاً من الطبيعة ، يمكن الوصول إلى التشبّه أو التجريد ، فالتجريد البحت لا يرضيني » . وحتى ١٩٣٠ ، عاد فيّون إلى فن أكثر موضوعية ، في : « الشطرنج على الطاولة » (١٩٢٤) ، « الختم الأسود » (١٩٢٦) ، « السهرة » (١٩٢٨) ، و« امتداد » (١٩٣٠) . وعادت تجربة التجريد تشدّه بين ١٩٣١ و١٩٣٣ : « الهندسة » ، « أمرو » (١٩٣١)

« في » (١٩٣١) . لكنه ، منذ ١٩٣٣ عاد إلى ملاحظة الواقع ، وظل حتى ١٩٣٨ يواصل أبحاثه في حقل الألوان ، دون إهمال الشكل ، كما في « رجل يرسم » (١٩٣٥) ، و« الرسام وموديله » (١٩٣٧) ، و« امرأة بالأحمر » (١٩٣٧) .

بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ ، ظهر في أعمال فيّون ميل واضح إلى اختصار المسطحات : « من حيثما ندير ظهرنا للحياة » (١٩٣٨) ، « العصفور المصبّر » (١٩٣٨) ، « على قدمي أونفال » (١٩٣٨) ، و« عازف المزمار » (١٩٣٩) .

بعد هذه الفترة من دراسة المسطحات ، جاءت فترة دمج فيها عدة ألوان برزت في أول اهتماماته . وهو بهذا جمع القاعدة السيزانية : « حين يتخذ اللون كل غناه ، يتسع الشكل إلى أوسع مداه » . لذا راح فيّون يبحث عن تناغم في الفروقات اللونية ، خاصة في الأخضر والخبازي والبرتقالي والوردي ، مما جعله ملوّناً مبدعاً . والمنظر المسمى في لوحته « بين تولوز وألبي » (١٩٤١) ، أو « بستان الفاكهة » ، من أبرز أمثلة هذا التطور اللوني .

وهذا الميل إلى الطبيعة ، برز لاحقاً عام ١٩٤٤ ، في « المدينة الصغيرة » ، زوغة الألوان الحقيقية ، في تناغم رائع : « سيدة الحياة » ، « القصر ، الكنيسة ، الجبل » .

وراحت هذه الميول تزداد لدى الفنان : نقاء أكثر في

الأشكال ، إشعاع أكثر في اللون ، وتقارب في الفروقات اللونية ، تأليف محكم لا يلغي الشعر ، نقل الواقع إلى قطاع السحر والاحلام . وهو قطف جائزة بينّال البندقيـة لعام ١٩٥٦ .

من أبرز أعماله : « رسم رينو » (١٩٤٤) ، « منظر مشمس بين الشجر » (١٩٤٥) ، « مشهد درس القمح في النـورمانـدي » (١٩٤٦) ، « مدخـل البارك » (١٩٤٨) ، « الفنان بريشته » (١٩٤٩) ، « الكاتب » (١٩٤٩) ، « رسم مرسال دوشان » (١٩٥١) ، « كرم نورماندي » (١٩٥٣) ، « في البارك » ، « في الغابة » (١٩٥٨) ، « نهر السين في وادي لاهاي » (١٩٥٩) .

هذه النماذج تظهر كما استغل فيّون مصادر التكعيبية حسب مفهومه المتفرّد ، محافظاً من الانطباعية عـلى سحر الألوان ، وحسن البيئة ، إضافة إلى « رعشـة الاستمرار » الموروثة عن سيزان . هكذا ، كما يقول فيون نفسه ، تصبح اللوحة « أمراً مستقلاً بذاته ، مشعاً الفرح في ترتيبه ، وحيوية موضوعه ، إنما خارج الموضوع ، ثمة مناخ آخر يبدو فيه كل الغموض والسحر في المجهول ، مما لا يكون إلا في الأحلام » .

*

ثمة بعد ، فنانون أقل أهمية ، انضموا إلى الجمالية التكعيبية . بينهم :

١ ـ ليوبولد سورفاج : ولد في موسكو ١٨٧٩ ، من أب فنلندي وأم دانماركية . أتى إلى باريس عام ١٩٠٨ وتأثر بماتيس وسيزان ، وانضم إلى التكعيبية عام ١٩١٢ . وفي هذا العام نفسه ، استلهم المصادر التشكيلية التي في السينما الحديثة (عهدئذ) فوضع « إيقاعات ملوّنة » ، مشروع فيلم سينمائي . وبعد أبحاث في قطاع التجريد ، عاد إلى الفن التصويري التعبيري .

٢ ـ سيرج فيرّا (١٨٨١ ـ ١٩٥٨) واسمه الحقيقي سيرج جاستربزوف . ولد في موسكو وجاء إلى باريس عام ١٩٠١ . تعرف إلى براك وبيكاسو عامي ١٩١٠ و ١٩١١ وتأثر بهما ، فتحوّل فنه نحو التكعيبية . عام ١٩١٣ ، اشترى « سهرات باريس » جاعلاً منها عصباً منافحاً عن الفن الجديد . وبدءاً من ١٩١٧ ، تقرّب من السوريالية .

٣ ـ ماريا بلانشار (١٨٨١ ـ ١٩٣٢) : ولدت في سانتاندر في اسبانيا ، من أب اسباني وأم اسبانية فرنسية ، ودرست الرسم في باريس عام ١٩٠٨ . عادت إلى اسبانيا عام ١٩١٣ ، ثم رجعت إلى فرنسا مجدداً عام ١٩١٧ . أخذت عن التكعيبية أسلبة الواقع منمنماً ، دون التخلي عن الفن

التصويري . واتخذت أفكارها من المشاهد اليومية ، ورسمت عدة وجوه لنساء وأطفال . من أبرز أعمالها : « أمومـة » (١٩٢١) .

٤ ـ أوغست هربين (١٨٨٢ ـ ١٩٦٠) : انضم إلى التكعيبية عام ١٩٠٩ . ومنذ ١٩١٨ ، انصرف إلى التجريد الهندسي ، الا بين ١٩٢١ و ١٩٢٥ (حين نفّذ مجموعة مناظر في برانتس وفيزون وكاسي وهوت بيير وأورنان ولوكاتو) . وعام ١٩٤٩ كتب كتاب : « الفن اللاتصويري واللاموضوعي » . وفي متحف الفن الحديث في باريس لوحة تجريدية منه عنوانها : « هواء ونار » (١٩٤٤) .

٥ ـ ألفرد رث ولد في بودابست عام ١٨٨٤ . عرض مع التكعيبيين في معرض المستقلين عام ١٩١١ . أبرز أعماله « مطعم هوربين » (١٩١٢) .

٦ ـ جورج فالميه (١٨٨٥ ـ ١٩٣٧) : منذ ١٩١١ ـ ١٩١٢ ، راحت تتركز رغبته في التأليف ، مدفوعاً من إعجابه بسيزان . واختلف إلى المجموعة التكعيبية ، وعام ١٩٢٨ اتجه عمله إلى التجريد ونحو الفن التزييني . ونفّـذ مصغرات رصوفات وأقمشة وعدد من ديكور المسرحيات . وعام ١٩٣٧ ، نفذ ٣ لوحات كبيرة لجناح شركة سكك الحديد في خلال معرض باريس الدولي .

٧ ـ دييغو ريفيرا : ولد في المكسيك عام ١٨٨٦ . وبواسطة بيكاسو ، انضم إلى التكعيبية عام ١٩١٢ خلال رحلة له إلى باريس ، ثم عاد إلى وطنه ليترأس حركة تجديدية في الفن الحديث . ونفذ عدداً كبيراً من التزيينات للمكسيك والولايات المتحدة .

٨ ـ أندريه مار (١٨٨٥ ـ ١٩٣٢) : رسام ومصمم ديكور اهتم بالأبحاث التكعيبية عام ١٩١٠ . فنفذ رسوماً على الأغلفة الجلدية والقماش والورق الملصق والأثاث ، وعرض مصغرات عديدة (اشترك فيها دوشان فيّون ولافرنييه) في معرضي الخريف لعامي ١٩١٢ و١٩١٣ . وعام ١٩٢٠ ، أسس مع المهندس المعماري لويس سيو ، شركة الفنون الفرنسية .

٤ ـ النحاتون التكعيبيون

انضم إلى التيار التكعيبي عدد من النحاتين ، أكثرهم من الأجانب ، وأبرزهم :

١ ـ الروسي الكسندر أرشيبنكو (مولود في كييف عام ١٨٨٧) كان أوّل المنضمين ، بمنحوتته « الجذع الأسود » (١٩٠٩) ، معه ، كان على الاحجام الهندسية ان تعيد تأليف الشكل موقعاً بالخطوط المستقيمة والمائلة . حوالي ١٩١٠ ، خلق

أوائل « اللوحات المنحوتة » وفيها يتزاوج الشكل مع اللون .

٢ ـ الروماني قسطنطين برنكوزي (١٨٧٦ ـ ١٩٥٧) : بعدما تأثر برودان ، نفذ ، بدءاً من ١٩٠٩ ، رؤوس نساء نمنمتها تقرّبه من التكعيبيين . وكان هدفه الرئيسي : العودة إلى البساطة والطهارة .

٣ ـ الهنغاري جوزف كزاكي (المولود عام ١٨٨٨) : وهو عرض مع التكعيبيين عام ١٩١٠ . نفذ بناءات هندسية ونقوشات متعددة الألوان . وكان يعتبر أنّ « الموضوعية ، كعنصر ، تغني الأثر ، لتخلق منه فناً كاملاً » ، ويعود تدريجياً إلى المثال التصويري دون رفضه كلياً للروح التكعيبية .

٤ ـ ريمون دوشان فيّون (١٨٧٦ ـ ١٩١٨) شقيق الأخوين الرسامين جاك فيّون ومرسال دوشان . انضم إلى الحركة عام ١٩١٠ ، بمنحوتة « جذع انسان » ، بعدما كان تحرر من تأثير رودان عليه ، وراحت تتضاعف لديه النمنمة الهندسية للواقع في مسطحات وأحجام متراكبة ، خاصة في « رأس بودلير » (١٩١١) ، و« المرأة الجالسة » (١٩١٤) ، و « الحصان » (١٩١٤) .

٥ ـ هنري لورنس (١٨٨٥ ـ ١٩٥٤) : كان رساماً ونحاتاً في آن . مرحلته التكعيبية ـ وتتميز بتأثر من براك إذ تعرف إليه عام ١٩١١ ـ تقع بين ١٩١٣ و ١٩٢٥ . وراح عندها

يضاعف بناءاته في مواد مختلفة باحثاً عن توازن في الأحجام والنور والظل ، في أشكال تجريدية ومجردة . من هنا قوله : « في إحساسي ، على الأثر الفني أن يشع نوراً لا أن يستعيره . انه التعبير الحقيقي عن الميزة الانسانية في الفنان » .

٦ ـ جاك ليبشيتز (المولود في ليتوانيا عام ١٨٩١) ، بدأ واقعياً . وأول أعماله التكعيبية يعود إلى ١٩١٤ ، ومنذ ١٩١٥ نحا إلى التجريد (« الرجل والقيثارة ») . ووجوهه المبنية وفق قوانين الهندسة ، أتت بهيكلية أبعدت عنها التفاصيل . وعام ١٩٤٦ ، اشترك في زخرفة كنيسة آسي .

٧ ـ الروسي أوسيب زادكين (ولد عام ١٨٩٠) : أتى إلى باريس عام ١٩٠٩ ، وتأثر بالنحت الزنجي (« النبي » ، « رأس انسان » ـ ١٩١٤) . وحرّر الأشكال من أي عقال كلاسيكي ، مسبغاً عليها تفسيراً رمزياً ، محدداً أهداف الفن على أنها : « صلابة في الشكل ، تجسيد في الأحجام ، توازن بين الجاذبية الجوية والمواد الصلبة . . . الشيء الحقيقي يمّحي أمام المعنى الجديد للمادة ، ويخسر قيمته التوثيقية ، وهي العنصر اللامنظم في التأليف العام » .

٨ ـ ٩ : الاسبانيان بابلو غارغالو (١٨٨١ ـ ١٩٣٤) وخوليو غونزليس (١٨٧٦ ـ ١٩٤٢) : أتيا إلى باريس ، وعملا في نحت المعادن تاركين العنان للخيال ، على أن الأول بقي على شيء من التصويرية .

الفصل السابع

الحركات التابعة للتكعيبية

إضافة إلى كون أبرز المنضمين إلى التكعيبية تطوروا ونحوا إلى مسالك تبتعد عن مبادىء المنطلق ، وجدت التكعيبية تيارات تصويرية عديدة نشأت حدّها ، مفيدة من مكتشفاتها وتجديداتها ، وفي الوقت نفسه مبتعدة عنها في فروع لها جديدة : المستقبلية ، النيوتكعيبية ، الأورفية والصفائية .

(فماذا عن كل منها ؟)

١ ـ المستقبلية

هي أول الفروع تاريخاً . روادها بدأوا في إيطاليا ، وانتشرت في فرنسا حين صدر يوم ٢٠ شباط ١٩١٠ بيان الأديب مارينيتي في « الفيغارو » ، وبيان آخر في ١٨ أيّار ١٩١٠ ظهر في « الكوميديا » ووقّعه خمسة فنانين : جياكومو (١٨٧١ ـ ١٩٥٨) ، أومبرتو بوتشيوني (١٨٨٢ ـ ١٩١٦) ، كارلو كارا (١٨٨١) ، لويجي روسولو (١٨٨٥ ـ ١٩٤٧) وجينو سيفيريني (١٨٨٣) . وفي ١٧ حزيران من العام نفسه ، وفي

المجلة نفسها ، ظهر مقال : « البندقية المستقبلية » . وفي شباط ١٩١٢ ، أقيم معرض يثبّت هذا التيار ، لدى برنهايم جون ، لأولئك الفنانين .

وتأكيدهم الأساسي - على الحركية في العصر الحديث والقيمة الطيعة التشكيلية للحركة - يجابه المستقبليين والتكعيبيين . وفي مقدمة معرض ١٩١٢ ، جاء : « مع تخلينا عن الانطباعية ، نرفض الحالة الحاضرة التي لتُبعد الانطباعية تعيد الرسم إلى المعادلات التقليدية العتيقة . . . ولا جدال في أن توكيدات جمالية عديدة لرفاقنا في فرنسا ، تخبىء تقليدية مبطنة . إننا ضدّ هذا الفن ، وهم يرسمون الجامد والمقزز وكلّ ساكن في الطبيعة ، ويندهشون لتقليدية بوسان وإنغر وكورو ، فيفسدون فنهم » .

إذن كان على المستقبليين أن يدافعوا عن حقوق الحياة إزاء « تجميدية » التكعيبية : « كل شيء يتحرك . يركض . يتحول في سرعة . والمنظر أمامنا ليس جامداً قط ، بل هو يبدو ويغيب أبداً. ونظراً لثبات الصورة في شبكية العين ، تظل الأشياء المتحركة في تقلب دائم ، متغيّرة في تلاحقها ، كما ذبذبات متدافعة ، في المدى الذي تجتازه . من هنا ان حصاناً يعدو ، لا أربع قوائم له ، بل عشرون ، وحركتها مثلثية . فلرسم صورة بشرية ، لا يجب رسمها بل إعطاء كل المناخ المحيط

بها . . . أجسادنا تدخل في الأرائك التي نجلس عليها ، والأرائك تدخل فينا . والسيارة تندفع إلى المنازل التي تجتازها ، والمنازل تتدافع على السيارة . . .

بعدها ، بات على المشاهد أن يكون في وسط اللوحة ، فيشترك في الحركة . وإذا نحن رسمنا مراحل هياج شعبي ، لا يمكن أن نترجم على اللوحة الجماهير الرافعة القبضات إلا بخطوط متشابكة متناسبة مع القوى المتصارعة ، وفق قاعدة العنف العامة في اللوحة . وهذه الخطوط ، عليها أن تقود المشاهد إلى صراعه هو الآخر مع أشخاص اللوحة . وهي هذه ، الخطوط الواجب رسمها لرفع العمل الفني إلى مستوى الرسم . وهذا ما نسمّيه رسم الحالات النفسية ، إذ يجب إعطاء الشعور بالحركية ، أي الايقاع الخاص لكل شيء ، مع ميوله وحركته وقوته الداخلية . وعلى اللوحة ان تكون حصيلة ما نتذكر وما نرى ، فلا نحدد المشهد بما تتيح لنا فتحة الشباك أن نرى ، بل ننقل مجموع الأحاسيس البصرية التي تختلج في الواقف على الشرفة : ضجة الشارع المشمس ، الصف الممتد من البيوت على طرفي الطريق ، مما يخلق مناخاً خاصاً يفكك الأشياء ويذيب التفاصيل معرياً إياها من منطقها السائد ، مستقلاً كل تفصيل عن الآخر » .

وفي رفضها للتكعيبية ، تستعير المستقبلية تعددية الزوايا ،

لتوحي لا بالجوهر خارج الزمن ، بل بالاحاسيس المتعددة والمتوازية في الزمن ، وبتفكك الأشكال إلى أحجام كبيرة موشورية ، (كما في المرحلة السيزانية) ، وبتداخل المسطحات والأوراق الملصقة .

في المقابل ، لم تكن أبحاث المستقبليين الحركية دون تأثير على فن لافرينيه وفيّون أو مرسال دوشان .

من أبرز أعمال المستقبليين ، من بالاّ « سيارة وضجيج » (١٩١٢) ، « صبية تركض على شرفة » (١٩١٢) ، « سرعة تجريدية » (١٩١٣) ، ومن بوتشيوني « الذين يرحلون » (١٩١١) ، « قوى شارع » (١٩١١) ، « حركية رأس امرأة » (١٩١٢) ، « تأليف لولبي » (١٩١٢) ، « السكير » (١٩١٤) ، « حمل الرمّاحين » (رسم وورق ملصق ١٩١٥) ، ومن كارّا « إيقاع أشياء » (١٩١١) ، « مأتم الفوضوي غالّي » (١٩١١) ، « امرأة وشرفة » (١٩١٢) ، ومن روسولو « الثورة » (١٩١٢) ، « قوة الضباب » (١٩١٢) ، ومن جينو سيفيريني الذي بين ١٩١٦ و ١٩٢١ بدا متأثراً بالتكعيبية ـ « الراقصة » (١٩١٢) ، « هيروغليفية » دينامية في حفلة تاباران الراقصة » (١٩١٢) ، « رقصة الدب في المولان روج » (١٩١٣) .

٢ ـ النيو تكعيبية

« إعادة الرسم إلى ميدانه التشكيلي الحقيقي ، وخدمة الفكر وصولاً إلى الشعر » . هو هذا تحديد أندريه لوت الذي ، مع روجيه دولافرينيه ، كان أبرز ممثل للنيوتكعيبية أو للتكعيبية الفرنسية . وإذا هذا الميل ما زال متعلقاً بالتكعيبية الأولية ، فهو حمل إليها تغييرات مهمة ، وأقلمها على مزاج الفنانين الذين ، في قبولهم فكرة البناء ، أرادوا الاستمرار في علاقتهم مع الواقع ، رافضين الانصياع معه حتى النهاية . وفي رسالة إلى أندريه سالمون عام ١٩١٩ ، قال اندريه لوت : « الطبيعة تقدّم البواكير التي لا غنى عنها ، والتي على أساسها يتم البحث عن الخلاصات التصويرية » . وفي محاضرة له عام ١٩٢٦ ، حدّد النيوتكعيبية على أنها « اختيار افتراضي لسمات الشيء الكافية لخدمة مثال تشكيلي مفترض » ، تتبعه « إعادة تذويب العناصر الباهتة في الواقع ، إلى عناصر شكلية مميّزة » .

والنيوتكعيبيون وجدوا المدى الواقعي الملموس الذي جسّدوه بأحاسيس الهواء والضوء والمناخ ، مما ترفضه التكعيبية البحتة . وعام ١٩٣١ ، في « دفاتر بلجيكا » ، حدّد لوت أن « على التكعيبية إذا أرادت الاستمرار ، أن تؤالف مع أعداء الأمس . فليس من فن كامل خالد دون جهد كبير لغزو الضوء

والمدى . وجميع هذه المكتسبات تبقى بلا أهمية ، دون دخول العنصر الأهم : الانسان » .

والنيوتكعيبيون ، أبرزهم اثنان : اندريه لوت وروجيه دو لا فرينيه . فمن هما ؟

أ - اندريه لوت (١٨٨٥ - ١٩٦٢) : ولد في بوردو عام ١٨٨٥ ، وتأثر بغوغان غم اكتشف سيزان . يقول : « فهمت أنّ كل شيء كان مستهلكاً ، عند مجيء مبدع « لاعبو الورق » ، فاكتشف هو عالماً جديداً . كان عليه أن ينقل إلى الصعيد التشكيلي ما كان الانطباعيون بنوه على اللون البحت » . وهو انضم إلى الجماعة التكعيبية حوالي ١٩١٠ . لكن التصاقه بمبادئه المتصلبة ، بقي معتدلاً ، لاصراره على عدم التخلي عن العالم الطبيعي . وعوض التفكيك التحليلي ، أبقى على النمنمة الهندسية للواقع ، من كل التكعيبية : « عازفة الناي » (١٩١١) ، « ضفة الساقية » (١٩١١) ، « يوم الأحد » (١٩١١) ، « طبيعة ميتة » (١٩١٣) ، و« نبت الحراج في أركاشون » (١٩١٢) و« محطة » (١٩١٣) .

وراحت القاعدة الملموسة الواقعية ، تتضاعف في أعماله ، عدا بعض المائيات التي بلا أنموذج ، نفذها خلال الحرب ، ومجموعة طبيعة صامتة . يقول : « الفن الفكري البحت ، يبقى بلا قيمة ، بل هو أمر مستحيل . إنما فن حساس

بحت ، لا يؤدي إلا إلى المسودات والأطياف . ان الفن هو استخدام كيفي للطبيعة على حساب الشعور » . على أن لوت لا ينحدّ فقط في الطبيعة الصامتة ، بل نفّذ وجوهاً ومشاهد حيّة ومناظر ، وفي هذه الأخيرة ذوقه نحو الباروكية : « ميرماند » (١٩٣٣) ، « ليدا في الغابة » (١٩٣٤) . والضغط الذاتي الذي مارسه لضبط ميوله إلى الغنائية ، إضافة إلى مراقبة المنطق الدقيقة ، ومراقبة الذكاء ، عناصر أوصلته إلى لوحات نظرية ومنهجية ، ولم يوفق دائماً إلى الحصيلة الكان يطمح إليها حين قوله : « لا معادلات لديّ ، وان كان لا بدّ لي من واحدة ، فتكون : الالهام رومنطيقي ، والتقنية كلاسيكية » .

بين أهم آثاره : « لعبة الرغبي » (١٩١٧) ، « ملهى جبسي » (١٩١٨) ، « تكريماً لواتو » (١٩١٨) ، « كرة القدم » (١٩٢٠) ، « ١٤ تموز في أفينيون » (١٩٣٠) ، « مرسيليا » (١٩٣٦) ، « بوردو طفولتي » (١٩٤٥) ، « صنوبر على تلة » (١٩٥٨) . وعام ١٩٥٥ ، وضع اندريه لوت ثلاث لوحات كبيرة في موضوع « المجد لبوردو » لكلية الطب في مدينته . وفي العام نفسه نال الجائزة الوطنية للرسم .

وفي مؤلفاته عن الجمالية ، كما في أبحاثه التعليمية وكتاباته النقدية في « المجلة الفرنسية الجديدة » ، كان له تأثير كبير . كما مارس التدريس ، وبقي محترفه مقصداً ، حتى وفاته في كانون

الثاني ١٩٦٢ .

ب - روجيه دو لا فرينيه (١٨٨٥ - ١٩٢٥) : هو أقل تنظيراً وأكثر حساسية . ولد في مانس عام ١٨٨٥ ، في عائلة تورث الفكر العلمي . اتخذ له مكاناً في التيار النيوتكعيبي الذي كان تشبّع من التكعيبية الفرنسية .

بدأ الرسم باكراً ، وتلقى دراسة كلاسيكية معمقة ، واختلف عام ١٩٠٣ إلى أكاديمية جوليان حيث تعرف إلى بوسان غو ولوتيرون ومورو ودونوابيه ده سيغونزاك . في العام التالي ، دخل معهد الفنون الجميلة . وفي ١٩٠٨ ، دخل أكاديمية رانسون حيث تلقى دروساً من موريس دنيس وسيروزييه اللذين من خلالهما تأثر بغوغان وبسيزان . عام ١٩١٠ ، وضع رسوم « رواية الأرنب البري » لفرنسيس جيمس ، ثم استوحى « الرأس الذهبي » لكلوديل ليضع مجموعة رسوم صغيرة أدت به إلى مجموعة لوحات كبيرة ، أبرزها اثنتان : « المدرّع » (١٩١٠) و « المدفعية » (١٩١٠) ، أبرزتا لديه ميلاً قوياً إلى الحركية والحركة والحياة ، وتناهض ، كما الأعمال المستقبلية ، سكونية التكعيبية .

على أن لافرينيه بدا واضح التأثر بالتكعيبية ، انما على أسلوب خاص . فهو لا يكتفي بتحليل الجسم البشري (وهو عمل أيضاً في النحت) بل الطبيعة (مجموعة مناظر رسمها في

لافيرتيه سوليجار عام ١٩١١ وفي مولان عام ١٩١٢) . ومن خلال المسطحات المختصرة ، يبدو لديه حسن العمق والمناخ المحيط ، مما يجعل صاحبه في مصاف كبار رسامي المناظر الفرنسيين (بوسان وكورو وسيزان . . .) انما يبعده عن خط التكعيبيين المتصلّبين . عام ١٩١٣ ، دخل إلى لوحاته عنف اللون الكان ضعيفاً حنئذ ، فكانت رائعته « غزو الهواء » . وإلى فترة ١٩١٣ ـ ١٩١٤ ، تعود مجموعة رائعة من الطبيعة الصامتة حيث الموضوع مدروس في حب ممتلىء الزخم والنبل : « المسقاة » ، « المثلث » ، « خارطة نصف الأرض » ، « زجاجة البورتو » . هذه الأعمال ، وتلوينيّتها حية ، تخبيء حساً حمياً مرهفاً ، وروحانية مجردة . ومن أبحاثه في اللون ، « الرجل الجالس » (١٩١٣) ومخططان لـ « ١٤ تموز » (١٩١٤) .

عام ١٩١٤ ، دخل لافرينيه في الالتزام . وعام ١٩١٧ ، وضع مجموعة من الرسوم والمائيات التكعيبية . وفي العام التالي ، أصيب بالتهاب في الرئة كان ان سبب موته بعد سنوات قليلة .

عام ١٩٢٠ ، وضع مائيات زين فيها مجموعة « طبول » لجان كوكتو . وإلى ١٩٢٠ ـ ١٩٢٢ ، تعود آخر لوحاته التي يبرز فيها تكلف واضح : « تكريماً للغريكو »(١٩٢٠) ، « رسم صديقي غمبير» (١٩٢٠) ، «رسم رومانية شابة » (١٩٢١) ، « راعي البقر » (١٩٢١) ، « رسم غينمير »

(١٩٢١) ، « منظر من بيلينيو »(١٩٢٢) .

وإذا فقد القدرة على الرسم الزيتي ، وضع لافرينيه ، حتى وفاته عام ١٩٢٥ ، مجموعة رسوم رائعة ، بالماء والغواش ، بعضها يجسد الخوف من الموت الآتي : « الساسة » (١٩٢٢) ، « المهزوم » (١٩٢٢) ، « المريض الشاب » (١٩٢٤) ، وآخرها « رسم الفنان بريشته » (١٩٢٥) .

ان لافرينيه ، ولو عرض من ١٩١١ إلى ١٩١٣ مع التكعيبيين الذين لم يناهض أثرهم ، فهو لا ينتمي إلى هذا التيار ، لما في فنه من ارستقراطية مترفة ، في القياس والحساسية . ومع أنه حافظ على نسق كلاسيكي في لوحاته ، ظل على وفاق مع التقليد . يقول : « لا فن ليس يلتصق بالماضي كما الشجرة بالأرض . والاصطلاحات التي تتناقلها الأجيال المتعاقبة ، جسر من شكل في الفن إلى شكل آخر . فالفن الجديد كلياً لا يقبله أحد ، كما الجمال غير المألوف لا يمكن ان يبهرنا إلا في تواصله ولو في نقاط قليلة مع جمالٍ مرّ بنا سابقاً » .

٣ ـ الأورفيه
وبدايات الرسم التجريدي

الأورفية ، هي انتصار اللون بعد أزمة التقشف الذي فرضها عليه التكعيبيون بين ١٩٠٨ و١٩١٢ . ظهرت في

« معرض المستقلين » التاسع والعشرين الأقيم من ١٩ آذار إلى ١١ أيار ١٩١٣ . رائد هذه الحركة : روبير دولونيه وهو عرض : « فريق كارديف » ، ومعه بيكابيا ، كوبكا والأميركيون باتريك بروس ، روبرت فروست ، مورغان روسل ، وماكدونالد رايت .

وفي مجلة « كوميديا » (عدد ١٨ آذار) كتب أندريه وارنو : « يبقى معرض ١٩١٣ علاقة بروز مدرسة جديدة : المدرسة الأورفية . وثمة من قد يقول : غابت التكعيبية ، فوجدنا أفضل . لكنه قول غير صائب . فالتكعيبية والأورفية من شجرة واحدة . وفيها التكعيبية تنحو إلى الرسم الأصلي الحرفي ، تبدو الأورفية بحثاً عن الرسم البحت ـ لا الألوان الخام كما تخرج من الأنبوب ـ بل الرسم المعتبر خارج كل ما عداه . والدعوة أمام التكعيبية والأورفية لتذوبا فتكمل واحدتهما الأخرى .

الذي عمّد المدرسة الجديدة بهذا الاسم ، هو غيّوم أبولينير (وكان فرغ من كتابة « كتاب الحيوان أو موكب أورفية ») ، فأعطاها هذا التحديد : « التكعيبية الأورفية ، هي فن رسم مجموعات جديدة بعناصر مستقاة لا من الواقع المرئي ، بل من خلق الفنان واضفائه عليها واقعاً قوياً . وعلى لوحات الأورفيين ان تقدم متعة جمالية صافية بحتة ، وبناء تقبله الحواس ، ومعنى سامياً : الموضوع . انه الفن المجرد » .

سونيا ترك دولونيه ، زوجة روبير منذ ١٩١٠ ، قالت لاحقاً عن مولد الأورفية · « انها الألوان الخام تؤول إلى مسطحات ، وتتضادد في تتابع ، فتخلق ، للمرة الأولى ، الشكل الجديد المبني لا على لعبة النور والظل ، بل على عمق نسب الألوان بعضها مع بعض » . (من كلمة لها في منهاج « مسرح الشانزيليزيه » - موسم ١٩٢٦ - ١٩٢٧) .

أبرز الأورفيين ، ثلاثة : روبير دولونيه ، فرنسيس بيكابيا ، وفرنك كوبكا . فماذا عنهم ؟

أ - روبير دولونيه : منذ ١٩١٢ ، دخل في مرحلته البنائية ، وتوصّل إلى « فكرة رسم لا يقوم إلا على اللون ، وتضادّاته ، وينمو في الزمان فيشعّ دفعة واحدة . وهذا تحوّل مهم في حياته الفنيّة . فراح يرسم لوحاته المتوازية (كما « الشبابيك » مثلاً) وهي ، على حدّ قوله ، « شبابيك مفتوحة على واقع جديد » . انها تنويعات تلوينية لألوان متضادّة ، تناغمها ، كما هو يقول ، « يخلق هندسة تجري مثلما عبارات الوان ، وتؤدي إلى شكل جديد من التعبير في الرسم ، وإلى الرسم البحت » . وتلك « الشبابيك » أوحت إلى أبولينير قصيدته الرائعة التي تحمل العنوان نفسه .

عامي ١٩١٢ - ١٩١٣ ، مع « الاشكال الدائرية »

ـ وهي دوائر ملوّنة متناغمة توحي بإحساس السرعة ، في طريقة تعبير شعرية ـ تخلى دولونيه عن كل تصوير للواقع ، وهو الرسم المسمّى « لا موضوعياً » . معه ، صار اللون هو العنصر البنائي في اللوحة ، والذي يحدّد الشكل والمدى . من هنا قول الفنان ، المناهض للتكعيبية : « ان اللون نفسه هو الذي ـ بألاعيبه وحسّه وايقاعاته وتضاداته ـ يشكّل هيكل النمو الايقاعي ، مما لا يشكله اعتماد الوسائل القديمة كما الهندسة . فاللون شكل وموضوع ، وهو الاطار الذي ينمو ويتحول خارج كل تحليل نفسي أو غيره » .

وفي الذهنية نفسها ، وضعت زوجته سونيا ترك دولونيه (المولودة في روسيا عام ١٨٨٥) رسوم الكتاب المتزامن « جيهان الفرنسية الصغيرة » لبليز سندرار ، الكان يقول أبولينير عنه ان فيه « تضادات الألوان تعوّد العين على أن تقرأ دفعة واحدة مجموع القصيدة ، كما قائد الأوركسترا يقرأ من لمحة واحدة مجموع النوطات المتلاحقة أمامه » . وسونيا ترك دولونيه أوجدت أول « الأثواب المتزامنة » في قماش متعدد الألوان ، وانصرفت إلى دراسات موازية لابحاث زوجها .

عام ١٩١٤ ، رسم دولونيه « قوس قزح » ، و« تكريماً لبليريو » ، في المنطقة الوسطى بين التصويري واللاتصويري ، حيث جسّد الحركية في دوامات ملونة . وهو نفسه قال : « لوحة

قوس قزح من ١٩١٤ ، هي بناء لاشعاع متزامن من الألوان ، تخلق في المشهد جديداً » .

بعد حرب ١٩١٤ ، رسم دولونيه تضادات متزامنة ، لكنه يعود أحياناً إلى إيحاء أكثر تصويرية ، مصدرها غالباً « برج ايفل ». وراح يتعمق في مسألة الزمن-الايقاع، معلناً أن «دخول الزمن في هيكلية اللوحة ، يعطي التأكيد البنائي الجديد ، وقوته ، في هذا الواقع الجديد ، تعطي اللوحة قوة أقوى من قوة الانعكاس في الطبيعة » .

وفي معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧ ، وضع دولونيه رسوم قصر سكة الحديد وقصر الهواء . ومات في ٢١ تشرين الأول ١٩٤١ .

ب - فرنسيس بيكابيا (١٨٧٨-١٩٥٣) ولد في باريس من أب اسباني وأم فرنسية . تأثر أولاً بالانطباعية ، ثم انشدّ إلى التكعيبية حوالي ١٩٠٩ ، فالى الفن التجريدي (« كاوتشوك » - ١٩٠٩) . ومنذ ١٩١١ - ١٩١٢ ، تثبتت جماليته الشكلية : « اشكال وألوان محررة من انتماءاتها الحسية ، ورسم من الخلق المجرد يعيد عالم الاشكال وفق رغبته الخاصة وخياله الشخصي . . . وهو بهذا ، يتطرق إلى فن ، فيه ، كما لدى روبير دولونيه ، يكون اللون هو الحجم المثالي . . . انها ألوان تتحدّ أو تتضادد ، متخذة حجماً في المدى ، تضعف أو

تزداد لتخلق الدهشة الجمالية » (أبولينير) . واذا الفنان ـ في لوحة « موكب سيفيل » المعروضة في معرض الخلية الذهبية عام ١٩١٢ ومعرض المستقلّين عام ١٩١٣ ـ يأخذ بأهمية الأحجام ، فلأن أهمية أخرى ستعطى لديه ، هي علاقات الاشكال بالألوان .

في معرض الخريف ١٩١٣ ، أثار ضجة صدمة بلوحتيه : « أودني الصبية الأميركية » ، وتجريدية أخرى . وهما من تأليف موسعّة طيعة تشكيلياً ، دون أية عودة إلى الواقع ، وفيهما أطلق الفنان حرية خياله تبدع عالماً من الأشكال الملونة . وعام ١٩١٥ ، وضع بيكابيا في نيويورك مع مرسال دوشان ، ركائز ما صار الحركة الدادائية ، المولودة في سويسرا عام ١٩١٦ ، وعام ١٩٢١ ، انضم إلى السوريالية مع اندريه بروتون .

واذ عاد الى الفن التصويري عام ١٩٢٦ ، تخلى عنه مجدداً عام ١٩٤٥ إلى التجريد حتى وفاته .

ج ـ فرانك كوبكا (١٨٧١ ـ١٩٥٧) : تشيكي ولد في بوهيم واتى الى باريس عام ١٨٩٤ وبدأ يرسم للجرائد وللكتب . أولى صوره متأثرة بالتوحشية فبالتكعيبية . ومنذ ١٩١١ ـ ١٩١٢ ، توازياً مع دولونيه ، انما في خط أقل حركية ، بحث عن تعبير تشكيلي ملون منفصل عن كل واقعية . من ذلك : « مسطحات ملونة » (معرض الخريف ١٩١١) ، أو

« أمورفا ، تسلسل في لونين » (براغ) أو « أمورفا ، لونية دافئة » (معرض الخريف ١٩١٢) .

عـام ١٩١٣ ، في معـرض المستقلين حيث ولـدت الأورفية ، عرض « سولو خط بني » و« مسطحات عمودية » ، ثم انصرف إلى مجموعاته « هندسات فلسفية » و« مسطحات عمودية » . وبها ، بدا رائد التجريد الهندسي كما انصرف اليه لاحقاً بيتر موندريان .

ان فن هذا الفنان الكان يفكر « بالأصوات » مهّد كذلك لفنّ « الموسيقيين » الجهدوا لينقلوا باللون أحاسيسهم السمعية (فالنسي ، بورغون ، بلانغاتي ، بلمون . . .) .

وشعّت الأورفية في المانيا ، حيث عرض دولونيه في ميونيخ عام ١٩١١ ، وفي برلين عام ١٩١٢ وفي « غاليري درستورم » عامي ١٩١٢ و١٩١٣ .

وهذه الأسس الأولى في التجريد ، كما وضعها دولونيه وبيكابيا وكوبكا ، كانت ذات تأثير كبير على كبار ممثلي هذا التيار الجديد ، ومنهم الألمانيان فرانز مارك (١٨٨٠ ـ ١٩١٦) ، وأوغست ماكه (١٨٨٧ ـ ١٩١٤) . والسويسري بول كلي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠) والـروسيـان فـاسيـلي كـانـدنسكي (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) ، وكازيمير ماليفيتش (١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) والهولندي بيتر موندريان (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) .

٤ ـ الصفائية

« ان الصفائية تتمة للتكعيبية » . هكذا أعلنها ، في مؤلفهما « الرسم الحديث » ، مؤسسا الحركة اميديه أوزانفان (المولود عام ١٨٨٦) وشارل جانّريه (المولود عام ١٨٨٧) . وهي حركة يستعيد بعض معطيات التكعيبية ، انما تنتفض ضدّ السُهولة انجرفت اليها التكعيبية بعد الحرب ، وضد التخلي عن مبادئها الأساسيّة .

والصفائية ، وهي نشأت عام ١٩١٨ ، فن قائم أساساً على البحث عن الترتيب والصفاء والوضوح ، في ذهنية منطق ثابت . يقول الرائدان : « المنطق في الفن ، كما في العلم وفي الصناعة ، فليسيطر على اللوحة وليوجّهها » . وكما التكعيبية تتعلق بالجوهر لا بالظاهر ، « تعبر الصفائية لا عن المتغيرات بل عن الثوابت فليس على العمل الفني أن يكون طارئاً ، ظرفياً ، انطباعياً، غير عضوي ، جميلاً باهراً ، معترضاً ، بل عاماً ، سكونياً ، ثابتاً ، تعبيراً عن الثابت » . (أوزانفان وجانّريه في كتابهما « بعد التكعيبية » ـ ١٩١٨) .

على ان الحاجة القوية إلى الوضوح ، والرغبة في الافهام ، تؤديان إلى احترام ظاهر الأشياء (من هنا ان اللوحات بقيت تقريباً طبيعة صامتة ، ضمن تدرّجاتٍ حيادية الفوارق

اللونية) . وفي كتابهما « الرسم الحديث » ، يعود المؤسسان إلى التحديد : « في التكعيبية ، يتعدل الشيء الموضوع أحياناً ، وفق تنظيمه في اللوحة ، فيما الصفائية ، تهتم بالابقاء على قواعد الاشياء وفق تركيبها . فلا يهتم باعطائها أكثر مما لها . وتختار الصفائية منطلقاتها فتتناسب دون تشويه يغير نموذجها ، مما يفسر تزاوج الأشياء في اطار واحد مشترك . وان علاقة العناصر متصلة لتخلق في اللوحة شيئاً موحداً ، (كانت التكعيبية تحلّ هذه العلاقة بتحويل نوعية الشيء) ، تولّدها الصفائية بتنظيمات عضوية » .

ليس في هذا الفن المعجون بالنظريات ، ما هو متروك للصدفة ، ولا حتى الجزء الصغير الذي قد تولده الغريزة أو الحساسية . كل شيء منظم ، مع نسب وعلاقات بين الاشكال والألوان والعواطف التي تثيرها - أو عليها أن تثيرها - لدى المشاهد . يقول المؤسسان في « الرسم الحديث » : « على الأزرق ، تتعلق الأحاسيس الجامدة والمتخصصة في الفضائيات أو السوائل ، أو البعيد أو العميق ، مما يذكرنا في الطبيعة . بما هو ملوّن هكذا : المياه ، الأثير ، الأشياء البعيدة . البني هو أرضيّ . الأخضر يوحي بالنبات ، اذن على الألوان أن تكون متجانسة ، ومطابقة للشكل وفقاً لشروط مسبقة » . وفي « نشرة الحياة الفنية » (١٥ كانون الثاني ١٩٢٥) ، يقولان : « ان

اللوحة جهاز لادهاشنا . لـذا هو يثـير فينا سمفـونية من الأحاسيس ، هي سمفونية تناغم هذه الأحاسيس التي تهز « الأنا » الواعية في كلّ منا . من هنا ، يمكننا ان نخلق اللوحة كما آلة ، انطلاقاً من العناصر الشكلية والملونة ، واعتبارها مثيرة لعملية محدّدة » .

وتحضرنا هنا ، أمام هذه التعقلية المعقمة حيث لم تعد للحياة أية حصة ، هذه العبارة من رنوار : « النظريات لا تخلق لوحة جيدة ، بل غالباً ما تخبىء النقص في وسائل التعبير » .

عام ۱۹۲۰ ، أسس أوزانفان وجانّريه مجلة « الفكر الجديد » استمرت حتى ۱۹۲٥ ، دافعا فيها عن مفاهيمهما الفنية . وعام ۱۹۲۱ ، عرضا في غاليري دروييه تحت اسم « الفنانين الصفائيّين » . فكانت ، من أوزانفان : « طبيعة صامتة » (۱۹۲۱) ومن جانّريه « طبيعة صامتة » (۱۹۲۲) و « طبيعة صامتة لعدة أشياء » (۱۹۲۳) . لكن الفنانين سرعان ما هربا من التيار الذي خلقاه ، ليشتهر جانريه في الهندسة المعمارية تحت اسم لوكوربوزييه ، وليعود اوزانفان إلى معادلات أقلّ صعوبة ، فنفّذ عدة تزيينات جدارية (« الأربعة العناصر » - ۱۹۲۸ ، و « حيـــاة » ۱۹۳۱ - ۱۹۳۸) ونحـا إلى بعض الرومنطيقية .

ونختم هذه الدراسة الموجزة عن واحد من أهم الحركات

الفنية في القرن العشرين ، بهذا القول من جان كاسو ، أمين متحف الفن الحديث في باريس عام ١٩٦٧ : « من الخطأ البحث في التكعيبية عن مدرسة بحتة ، أي عن تطبيق نظرية ، وعن أكاديمية في العمل . فمن أبرز تبريراتها ، وأمجادها ، تنويع الفنانين الذين أسسوها وطوّروها . فهي أوحت إلى كل فنان بما يستخدم ليتوصل إلى تنمية فنه على هواه ، ووفق مزاجه الفني ، وبكلمة ؛ أن يشق طريق قدره » .

فهرس

منشورات عويدات ١٩٨٣/٨٢٦

Maurice SÉRULLAZ

LE CUBISME

Texte traduit en arabe

par

Henri ZOGHAIB

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Paris



زدني علماً

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth – Paris